

تشومسكى: حروب الخليج

تطور أدوات الصياغة الروائية

الزواج السردى

الحداثة فى الخطاب النقدى العربى

العلاقة بين الكتاب والسلطة فى مصر منذ عام ١٩٥٢

لعبة السلطة: سياسة الفضاء المسرحى

نص وقراءتان: ١٩٥٢

بين صورة الزعيم وقيمة النص / نص القيمة

الصوت والصمت فى السينما والأدب

الإرهاب فى الخطاب الروائى العربى

شخصية العدد: محمد مندور

العدد ٦١ / شتاء ٢٠٠٣

العدد ٦١ / شتاء ٢٠٠٣

فصول

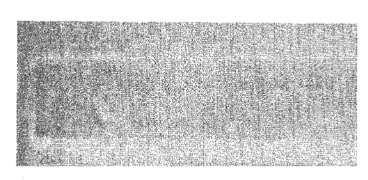
مجلة النقد الأدبى
علمية محكمة



ملف العدد
الثقافة وثورة يوليو

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



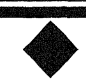




العدد رقم ٦١

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.



فهرست

كلمة أولى

فى مناخات المرحلة الراهنة، والتى تفرض علينا جميعا نوعا من المراجعة النقدية للأبنية الثقافية والاجتماعية، يأتى هذا العدد ليكون جزءا من هذه المراجعة، منهجا وضرورة.

فالعدد يطرح التجربة العميقة لثورة يوليو فى امتدادها الثقافى، أو . بمعنى أدق . فى التحولات التى أحدثتها فى حركة الثقافة من حيث أشكالها وطبيعتها، وظائفها وممارستها. فى ذلك، لم يكن هاجس المجلة وشاغلها الأساس هو سؤال القيمة، وهو السؤال الذى يمكن أن يجمل التجربة التاريخية ويختزلها فى توصيف كلى: سلبى أو إيجابى، وإنما كان منهجها متمثلا فى سؤال المعرفة باعتبارها حركة تحول فى الواقع وفعلا تغييريا فى الزمن. وهكذا . تواصل المجلة طرح مفهوم السياق وتأكيده منهجيا وإجرائيا، فالنص الأدبى ليس نتاجا نهائيا قطعى الدلالة ومكتملا، ولكنه نتاج تشكلات ثقافية واجتماعية، لغوية وتاريخية، فيم يصبح هو ذاته مؤشرا عليها ودالا على انساقها الفاعلة. وفق هذا المنهج، تتحرك المجلة من الإبداع إلى الواقع، ومن البنية إلى التاريخ، ومن النص إلى الإطار المرجعى. وتستهدف المجلة . وفقا لمنهجها . تأكيد حرية الاختلاف فى المناهج والأبحاث، فقد استكتبت كتابا ونقادا كانوا من صناع التجربة وجزءا من مشهدها، وهم الآن، عبر هذه الصفحات، شهود عليها ومتحاورون معها، بحيث تمتزج الوقائع الشخصية بالمنهج التحليلى، الخبرة الخاصة بالحدث التاريخى، التجربة فى بعدها الزمنى بتحولاتها اللاحقة. وهكذا . كما أشرت . يمكن أن يكون هذا العدد جزءا من المراجعة النقدية للتجارب التاريخية، ويصبح إحدى تجسداتها الفاعلة.

تبقى إشارة أخيرة وشخصية، تتعلق بما تمثله ثورة يوليو بالنسبة لى، فقد شعرت فجأة وأنا أخط هذه الكلمات، أننى لا أكتب عن تجربة منقضية ولا عن أيام تلاشت بصعودها القومى ونشيدها الجماعى، بل أكتب عن تجربة تناسجت فيما أسماه لويس عوض "أوراق العمر" وشكلت زمنى الشخصى، أكتب عن أفكار واتجاهات ورؤى متجسدة فى وجوه وشوارع ومقاه وأمكنة، يوليو بالنسبة لى ليست تجربة فى التاريخ وليست حدثا منتهيا فى الزمن، وتلك هى معجزة التجارب الكبيرة وسرها، أن تتحول من كونها وقائع وأحداثا وتواريخ، لتصبح سيرا ومصائر شخصية. أنا لست شاهدا على زمن يوليو. فكيف يكون الإنسان شاهدا على أيامه ذاتها؟

سمير سرحان



افتتاحية

يأتى صدور هذا العدد من مجلة فصول فى ظروف عصيبة وشائكة، تمثل انتكاسة حقيقية للمشروع القومى العربى الذى عانى التصدع والخلخلة منذ فترة طويلة، وربما تواريخ مثل يونيو ١٩٦٧ ، يونيو ١٩٨٢، إبريل ٢٠٠٣ تعنى الكثير فى مشوار الأمة العربية.

ابتداء .أرصد مفارقة لافتة، فقد خططنا لملف الثقافة وثورة يوليو فيما جاءت الحرب الأخيرة لتطرح سؤالا مكثفا حول الأنظمة القومية العربية بكاملها، أنا أفرق بطبيعة الحال بين نظام يوليو وتلك الأنظمة التى حاولت احتذاء خطابه وبنائه وطبيعته، فهو نظام يمتلك مشروعه وتجربته الطموحة، ولكنه ليس بداية للتاريخ الحديث كما حاول البعض تأكيده ترويجا لحدثه الاستثنائى وقيمته المحورية. ذلك أنه فى القرنين الأخيرين، قرنى النهوض والنكوص المتكررين، كثيرا ما نجدنا أمام خطاب مراوغ للتاريخ حاول أن يختزل المشكلة فى قضية التأخر وتحدى الغرب العدوانى على الصعيد الحضارى كما لو أن المشكلة فى جوهرها هى مواجهة بين حضارتين: حضارة عربية إسلامية، فى مواجهة الحضارة الغربية الغازية، وكانت هذه المقولة تغذى وهما مؤداه أن روح المؤامرة هى المسئولة عما نحن فيه ولولاها لما عشنا هذا الانحطاط الراهن الذى يبدو كما لو أنه عرض عابر أو اختلال مؤقت، ذلك، فيما قاله مالك بن نبى: أننا لازلنا مستعدين لنصرف من الوقت والمال والفكر، إزاء بعض المشاريع، ذات الشأن. التى تبذل الأفكار والأقلام والأموال، للدفاع عن الإسلام من هجمات المستشرقين، فإذا بالاستعمار يبدى ارتياحه لمثل هذه المشاريع كما نشعر أنه سوف يبدى قلقه لو أن أحدا انفلت من تأثير سحر هذا الخطاب وحاول أن يقول إن المشكلة ليست فى الدفاع عن الإسلام الذى يجد فى جوهره حصانة من عطاء الله إليه ولكن فى تعليم المسلمين كيفية الدفاع عن أنفسهم بما فى الإسلام من وسائل الدفاع فالاستعمار يغضب إذا ما وضعت المشكلة هكذا، لأن القضية بذلك تخرج من عالم الميتافيزيقا والظلام لتدخل عالم العلم وتصبح قضية مطروحة لعلم النفس والاجتماع لتدرس فى ضوئها الشروط التى تشجع الاستعمار أو تنمى القابلية للاستعمار.

وقد يرى البعض أن هذا الاستشهاد من المفكر الجزائرى يضع المشكلة فى إطار حضارى، ولكن علينا اليوم تجاوز هذا الوضع لنستطيع تحليل الواقع بأدواته، فما بين انتفاضة الأقصى والعدوان على العراق ظهرت الجماهير العربية مسلحة بوعى حقيقى لا يستجيب لمهاترات فرض الديمقراطية بالقنابل الذكية بل ظهرت بشكل أكثر مدعاة للفخر من أنظمتها المستكينة. واللافت للنظر أنه حتى اليوم لم يستطع بوش أن يقول "هزيمة العراق" وإذا كانت مدينة بغداد قد سقطت فإن الشعب العراقى، مثله مثل الشعب الفلسطينى لم يستسلم إطلاقا، ذلك أن المجتمع المدنى أصبح له من القوة ما يمكنه من أن يعضد حركات تحرر الشعوب حتى ولو بدا أن الأمر به الكثير من الالتباس والغموض، وبرغم من أن الميديا الأمريكية يتشكل خطابها من مفردات الوطن والأمن والحرية والتى تحولت فى مرحلتها الأخيرة إلى تعصب أعمى وعنصرية زائفة وأصبح خطابها الذى ادعى أنه يتصدى لإزالة الخطر المهيمن يكرس هيمنة جديدة. وارتكز خطاب الحرب على بلاغة لاهوتية تحولت إلى سلاح مدمر. أقول بالرغم من كل هذا . مازال الشعب العراقى خارج العصر الأمريكى، مطالبا بالجلاء، وقد وجد فى المجتمع المدنى ضمائر حية تقف بجانبه وتعضده.

وفيما يتعلق بعددنا هذا، فإننا أردنا أن نطرح الأسئلة التى تتجدد خاصة مع مراحل التحول الكبرى فى

التاريخ العربى، ومنها المرحلة التى شكلتها ثورة يوليو والتى رأينا أن نطرح علاقتها بالثقافة، والتغيرات التى أحدثتها فى المؤسسات والممارسات والنتاجات، ويأتى ذلك الاختيار ليكون ملف العدد متجاوزا الاحتفال والرصد والتأريخ، ليصبح . فيما نأمل . كشفا للتجربة فى تجسدها الثقافى وبحثا فى بناء الدولة والخطابات المهيمنة وتلك المهمشة، ونقدا للمضمر، والمسكوت عنه، والمتغير، فى المواقف والكتابات. ومن هنا . كانت النقاط الأساسية المشكلة لملف العدد مركزة على تجربة يوليو فى السياق التاريخى والثقافى للحداثة العربية، وكيف تفاعل المثقف مع التجربة، وكيف صاغ موقفه منها، وكيف بالتالى يمكن رؤية العلاقة بينهما بمستوياتها المتعددة: السياق، الجدل، التحولات، وعلى مستوى معرفى مجمل: كيف يمكن رؤية العلاقة بين الثقافى والسياسى، وهل يمكن التمييز بين الثورة . الحركة، والثورة . النظام، وإجراء التمييز ذاته بين الكتابة . الإبداع، والكتابة . الوظيفة. وهكذا حاولنا . عبر ندوة العدد وبعض الدراسات والترجمات . أن نفحص المشهد الستينى . وهو المشهد الأبرز ثقافيا فى تجربة يوليو . والذى تجلت فيه مفاهيم ومصطلحات تبدو متناقضة مع البعد الاجتماعى والثقافى للالتزام (العبث . الوجودية) ولم تكن هذه المفاهيم هامشية بل كانت فاعلة فى الأبنية والمسارات، بحيث بدا المشهد وكأنه تجميع لا تفاعل، وتجاور لا تجادل لهذه الصيغ والتيارات، وكان التساؤل هنا: كيف يمكننا قراءة هذا البناء المركب، والمتداخل ورصد مرجعياته المهيمنة ومساراته المتحولة، ثم كان التساؤل الآخر عن المكونات الأيديولوجية لقادة يوليو والمصادر الفكرية المكونة لهم، وآثارها على السياسات الثقافية، ورؤية السلطة للمثقف: دورا وطبيعة، وفى هذه التجربة . وتلك هى النقطة المحورية . كيف يمكن رؤية السياق الثقافى وحركة الإبداع الآن.

وهكذا . حاولنا فتح الملف الشائك والمتواصل، وبحث التحولات التاريخية من منظور ثقافى ونقدى، وبعد تقديم نص استهلالى لواحد من أبرز مفكرى أمريكا الآن وهو نعوم تشومسكى الذى يحلل لنا حروب الخليج كاشفا عن الواقع خلف الاستعارات المراوغة، ناقدا النظام واللغة، آلة الحرب والمصطلحات المستخدمة فى تبريرها . تأتى الدراسات والترجمات والنقد التطبيقى وشخصية العدد ونص وقراءتان والمتابعات والتى تشكل فى مجموعها طبيعة فصول المتجددة، وقمنا بفصل باب آفاق عن المتابعات ليصبح مساحة حرة ومتخصصة تتناول نصا إبداعيا أو قضية فكرية أو ظاهرة تراثية أو حدثا ثقافيا مثارا، حتى لو بدا فى بعض موضوعاته خروجا نسبيا عن خصوصية فصول التى نحرص عليها ونؤكدها دائما باعتبارها مجلة متخصصة فى فرع معرفى محدد هو النقد الأدبى. إلا أن هذا الخروج فى النظرة الأعمق هو جزء أساس من النقد الأدبى الذى أصبح مرتبطا الآن ومتصلا بحقول معرفية متعددة، اجتماعية وتربوية وفلسفية كما أن باب آفاق اشتبك مع الراهنية وكان مثار إعجاب منذ العدد الماضى واستنفر النقاد للمساهمة بقراءات نقدية مواكبة للإبداع الآنى. كما أضفنا بابا هو "فصول نت" الذى نقدم فيه المواقع الثقافية والنقدية والشعرية على شبكة المعلومات الهائلة، والتى أصبحت واحدة من أهم أدوات الناقد بل من أهم مصادره المعرفية.

إننى . فى النهاية . أتذكر العبارة التى صاغها سعد الله ونوس فى لحظاته الأخيرة، وأراها دالة على ما نستشعره جميعا الآن رغم كل شئ: إننا محكومون بالأمل.

هدى وصفى

من ملفاتنا القادمة

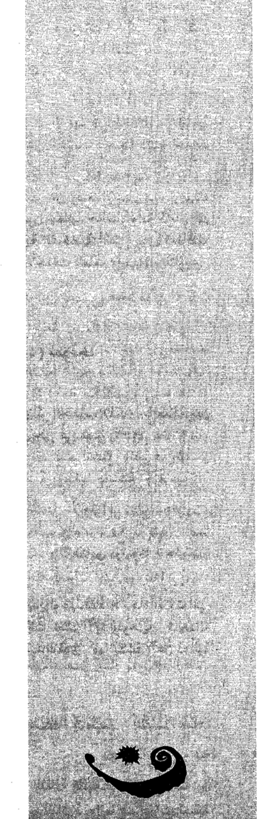
١ـ ثقافة الصورة.

٢ـ النظرية الأدبية .. إلى أين؟

٣ـ النقد الثقافى.

الملخصات والتعريفات





الملخصات :

تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة /المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع: خطاب النقد المسرحى الاجتماعى المصرى (١٩٥٢ - ١٩٦٧) نموذجا / الزواج السردى : الجنوسة النسقية / بعض ملامح العلاقة بين الكتّاب والسلطة فى مصر منذ عام ١٩٥٢ / لعبة السلطة:سياسة الفضاء المسرحى / صورة الزعيم: الواقعى والمتخيل «ثلاثية جميل عطية نموذجا» /قيمة النص - نص القيمة: قراءة فى رواية ١٩٥٢ / الإرهاب فى الخطاب الروائى العربى: تونس - السعودية - سوريا - مصر / الصوت والصمت فى السينما والأدب / الحداثة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر: أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل؟ قراءة تأويلية فى مشروع الناقدين: مصطفى ناصف وشكرى عياد.

التعريفات:

إبراهيم فتحى / ريشار جاكمون / سامى سليمان /سحر توفيق / سلمى مبارك / عبد الغنى بارة / عبد الله الغذامى / كاميليا صبحى / محمد السعيد القن / محمود أمين العالم / مدحت الجيار / مصطفى بيومى / مصطفى الضبع / نبيل سليمان /نجوجى وا ثيونجو.

* الدراسات:

تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة

إبراهيم فتحى

يفرق الكاتب بين شقى السرد الروائى: القصة، والخطاب فالقصة تتكون من: أحداث هى أفعال ووقائع فى المكان والزمان، وموجودات هى الشخصيات ومفردات المشهد. بينما يكون الخطاب أى التعبير مهتما بوسائل توصيل المحتوى السابق. وبناء عليه؛ فالقصة تجيب ـ فى السرد الروائى ـ على سؤال ماذا، بينما يجيب الخطاب الروائى على سؤال كيف، وهما لا ينفصلان إلا على نحو تجريدى.

يتتبع الكاتب مفهوم القصة والحبكة وكيف تقلص دور الحبكة الغائية فى الحداثة من الرؤية التى تقوم على الكلية والاستمرار ـ فى الرواية الواقعية ـ إلى أن أصبحت الحبكة ذات أحداث مفككة عرضية تنصب على وحدة متخيلة للنص الروائى.

أما مفهوم المكان فقد كانت الرواية الواقعية تسعى إلى التعبير عن وضع الإنسان داخل بيئته الفيزيقية، لتصبح دمجا فى نظام أوسع من المعنى يفترض أن يكون جماليا خالصا. وأما الزمان فقد بلغ الانفصال بين الزمان الموضوعى التاريخى وزمان الحياة الذاتية الشخصية أقصى مدى كما ظهر معيار لقياس أحداث الحياة الشخصية منفصلا عن معيار قياس الأحداث العامة وأحداث التاريخ.

المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع:
خطاب النقد المسرحى الاجتماعى المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) نموذجا

سامى سليمان أحمد

من منظور المساءلة النقدية تطرح هذه الدراسة سؤالها عن تأثر الخطاب النقدى بالعلاقة بين المؤسسة النقدية ممثلة فى اتجاه النقد الاجتماعى فى النقد المسرحى فى مصر (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧)، وتغيرات الواقع المصرى. وتفيد الدراسة من سوسيولوجيا النقد، ونقد النقد لتشكل منظورها وتؤسس مفاهيمها التحليلية كمفهوم الخطاب النقدى ومفهوم المؤسسة النقدية بوصفها مؤسسة اجتماعية.

وتقوم هذه الدراسة بتحليل الخطاب النقدى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى على مستويين؛ أولهما يعنى بتحليل مكونات الخطاب النقدى من صيغ ومقولات وآليات، مع ما يسرى فيها جميعا من علاقات. وتجعل الدراسة من صيغتى المسرح الهادف، والانعكاس موضوعا لتحليلها، وتنتهى إلى استخلاص الظواهر التى تميز هذا الخطاب.

وأما آخرهما فيدرس العلاقة بين ذلك الخطاب النقدى وأيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى التى كانت متصلة بأيديولوجيا السلطة، فيدرس بعض عناصر تلك الأيديولوجيا، كالعدالة والحرية، ليصل إلى رصد علاقات التجاوب بينها وبين الخطاب النقدى. مما يكشف عن فعالية الخطاب النقدى فى سياقات إنتاجه وسياقات تلقيه.

الزواج السردى: الجنوسة النسقية

عبد الله الغذامى

يستند الكاتب إلى مفهوم (المؤلف المزدوج) وذلك حينما تتولى الثقافة كتابة أنساقها الخاصة من تحت الخطاب، وبذلك لا يتكلم الشعراء والرواة بلسان حالهم الذاتى، وإنما هم أدوات نسقية

تتكلم بلسان النسق وشرط الثقافة، لا عن وعى وتعمد ولكن يأتى هذا عبر المضمر النسقى، المخبوء فى ضمير الثقافة، وهو مضمر عميق؛ ولذا يأتى خطاب العشق خطابا لا واقعيا، ومن ثم لا إنسانيا، من حيث كان يجب أن يكون أقوى دلالات الإنسانية، غير أنه يستفحل بفعل النسق وكون الثقافة مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود. لذا يأتى الخطاب معبرا عن كليات مجازية راسخة، ويجرى عزل العاشق عن المعشوق مثلما يجرى عزل العاشق عن خطاب العشق ذاته، فالعاشق لا يتزوج معشوقته ـ كما هو القانون الشعرى ـ وكذا هى المحبة تصبح كتلة بلاغية وقولية متحدة السمات والمجازات، حتى لكأننا أمام خطاب واحد منذ أول قصيدة حب مروية إلى آخر أغنية يرددها مطرب شبابى حديث، مع تولع شعبى شامل بهذا وذاك، وفى الوقت ذاته انفصال بين ما نتولع به وما نتصوره ذاتيا وما نعيشه واقعا، وكأنما نحن فى مؤامرة جماعية ضد الحب، وهذا أهم علامات النسق وأخطرها.

* **الترجمات:**

بعض ملامح العلاقة بين الكتّاب والسلطة فى مصر منذ عام ١٩٥٢

ريشار جاكمون

ت: كاميليا صبحى

ينطلق هذا المقال من المعنى المزدوج لكلمة "كاتب" فى مصر : فهى تعنى " الكاتب المؤلف" كما تعنى " الكاتب الإدارى " فى آن. ومن خلال هذا المفهوم، يوضح كاتب المقال التأثير المتبادل بين الدولة والكتّاب مبرزا العلاقة المعقدة التى تربط الكتّاب بالسلطة السياسية فى مصر المعاصرة. ويؤكد على أن الكتّاب حملوا إلى الأدب نضالهم السياسى ليصبح أحد أهم عوامل النقد السياسى والاجتماعى، مستخدمين فى هذا لغة مزدوجة تعكس فى الواقع ازدواجا فى الهوية : هوية " المثقف العضوى "، و" الفنان المستقل " .

يتحدث الكاتب ـ بعد ذلك ـ عن تأثير أزمة السويس فى العلاقة بين الدولة والمثقفين، واحتكار الدولة غير المرئى للثقافة من خلال التوسع فى المؤسسات الثقافية التابعة للدولة أو تأميم مؤسسات قائمة. ومن ناحية أخرى، يبرز الكاتب الدور الحيوى الذى لعبه يوسف السباعى فى هذه الفترة من خلال علاقته الوثيقة بالسلطة. ثم يتناول بالتحليل آليات الرقابة على مختلف المنتجات الثقافية ودرجاتها ، مؤكداً وجود قانون تنازلى للحريات : فكلما مس العمل الثقافى جمهوراً أعرض كلما تزايدت الرقابة. فأقصى قدر من الحرية ممنوح للكتاب لأنه الأقل انتشاراً، وأدنى قدر من الحرية هو من نصيب الإذاعة والتليفزيون الأوسع انتشاراً. ويلاحظ الكاتب فى هذا الصدد الدور الذى يلعبه بعض المثقفين أنفسهم فى استمرارية هذه الرقابة والحض المستتر عليها من خلال نقدهم بعض الأعمال. ويخلص فى النهاية إلى أن التنافس بين الجبهتين المتعارضتين فى الوسط الثقافى هو الذى يسمح للنظام بإحكام سيطرته على الجانبين.

"لعبة السلطة : سياسة الفضاء المسرحى"

نجوجى وا ثيونجو

ت : محمد السعيد القن

فى مقالته هذه "لعبة السلطة: سياسة الفضاء المسرحى" يقوم الروائى والكاتب المسرحى والناقد والأستاذ الأكاديمى الكينى نجوجى واثيونجو بالتأكيد على الدلالات السياسية

والأيديولوجية لما يسميه بيتر بروك "بالمساحة الخالية" أو الفضاء المسرحي. إن من يمتلك هذا الفضاء المسرحى المشحون بالدلالات والمعانى ويتحكم فيه إنما يمتلك ما يسميه جرامشى أحد أهم المؤسسات الأيديولوجية للدولة فى مجتمع ما، "فالفعل المسرحي" كما يقول واثيونجو، هو "تمثيل الوجود": الوجود الاجتماعى، والسياسى، والثقافى للإنسان. فقبل نشأة الدولة كانت الثقافة الشعبية تتولى مهمة التنشئة السياسية للجماعة/القبيلة، حيث كان الفنان هو ضمير الجماعة. ولكن مع ظهور الدولة نشأ مفهوم الصراع والتنافس فى مجال الثقافة والفن وكيفية توظيفهما سياسيا وأيديولوجيا. ويرى واثيونجو أن "الحرب بين الدولة والفن" هى "صراع حقيقى بين قوة الأداء فى الفنون وأداء القوة فى جهاز الدولة"، إنها باختصار "لعبة صراع السلطة".

ويحتدم الصراع بينهما على من يمتلك الفضاءات المسرحية المختلفة وتوظيفها لخدمة مصالحه وأهدافه. ويرى واثيونجو أن الدولة الوطنية قد قامت بتحويل الوطن كله إلى "منطقة كبيرة مغلقة"، أو سجن كبير، أو "مسرح كبير" حيث الدخول والخروج يتم عن طريق جوازات السفر وتأشيرات الدخول والخروج، وكل ذلك بهدف إرهاب الجماهير وإكسابها ثقافة الخوف والخرس، وتلك هى الوظيفة التطهيرية للمسرح الأرسطى. وهكذا يتم اعتقال الفنان وفرض الإقامة الجبرية عليه داخل هذا السجن/المسرح، كما أنه يرى أن السجن استعارة للفضاء ما بعد الكولونيالى. ويؤكد - أيضا - على خطابات المقاومة وأفعالها التى يقدمها الفن، ويرى أن الفن يزيل الحواجز المصطنعة القائمة بين الشعوب، إنه الفن الذى ينبع من كفاح الإنسان من أجل التحرر من كافة أشكال القيود والحصار.

* نص وقراءتان:

صورة الزعيم: الواقعى والمتخيل

"ثلاثية جميل عطية نموذجا"

مصطفى بيومى

ينتمى جميل عطية إلى جيل ثورة ١٩٥٢، وهو الجيل الذى بدأت رحلته مع الإبداع فى حقبة الستينيات من القرن العشرين. ومن البدهى أن تشغل ثورة يوليو وزعامة عبد الناصر بالتبعية، مكانة مهمة فى العوالم الإبداعية له. ومن المنطقى كذلك أن يختلف الموقع الذى يحتله عبد الناصر: إيجابا وسلبا تبعا لمواقف المبدعين السياسية والاجتماعية، فضلا عن طبيعة الشكل الروائى الذى يلعب دورا بالغ الأهمية فى تحديد أسلوب التناول.

الإحاطة بالموقع الذى يحتله جمال عبد الناصر والدور الذى يلعبه فى عالم جميل عطية تستدعى التوقف عند محاور معينة تتناول الملامح الفكرية الجوهرية المشكلة لرؤى عبد الناصر: سياسيا واجتماعيا، وصراعاته مع القوى السياسية الفاعلة: الوفد، والإخوان المسلمين، والشيوعيين، ومحمد نجيب، ثم مرحلة الاستقرار بالسلطة والتحولات العميقة التى أحدثها فى بنية المجتمع والدولة وصولا إلى الهزيمة ثم الرحيل.

قيمة النص/ نص القيمة : قراءة فى رواية ١٩٥٢

مصطفى الضبع

تنطلق القراءة من استكشاف قيم النص التى لم يطرحها الروائى بوصفها موضوعا يكتب عنه بقدر ما عالجها بوصفها القيمة التى يكتب بها ، وعلى الرغم من أن رواية ١٩٥٢تصنف من

الروايات المتعاملة مع التاريخ، أو الروايات التاريخية ، فإنها لم تحتكم للواقع التاريخى على حساب الواقع الفنى بوصفه العنصر الأقدر على رؤية الروائى ، وأكثر تطويعا للتداخل مع المتلقى. وقد توقفت الدراسة بداية عند الرواية بوصفها نصا واقعيا تمنحه واقعيته القدرة على مقاربة القيمة، وتجسيدها عبر عناصره ، راصدة مجموعة من القيم التى لعبت دورها على المستويين: الفنى والموضوعى ، ومنها :

قيمة الحكى والحكاية، والقيمة المكانية، ومقولات النص، وقيمة النور، والمرأة / القيمة ، والشخصية المصرية .

* النقد التطبيقى:

الإرهاب فى الخطاب الروائى العربي

تونس ـ السعودية ـ سوريا ـ مصر

نبيل سليمان

من وقع أحداث ١١ أيلول سبتمبر ٢٠٠١ على بعض الروائيين والروائيات من أنحاء العالم، تمضى المقدمة إلى تلمّس مفهوم الإرهاب فى أمريكا وسواها، لتبلغ سؤال الإرهاب الدينى فى الخطاب الروائى العربى، وهو ما تحاول الدراسة الإجابة عنه عبر قراءة ثلاث روايات من تونس، ومثلها من مصر، وواحدة من السعودية، وخمس من سورية، مع الإشارة إلى إفراد القول فى الإرهاب والرواية فى الجزائر، فى مقام آخر.

لقد صخب وتعقّد منذ حين حديث الإرهاب الدينى والدولى والإسرائيلى والأمريكى، ما شغل ويبدو أنه سيشغل الكتابة مثل العيش، وهو ما تكتبه الرواية العربية، حيث يسهل على القراءة، كما يدميها، أن تعيّن ما تعوّمه الرواية من الفضاء، وحيث يمضى اللعب الروائى من السيرة إلى الوثيقة أو الميتا رواية أو الشهادة، ومن الانقلاب العسكرى إلى القتل الطائفى إلى أحداث ١١ أيلول سبتمبر ٢٠٠١، ومن مسئولية الدولة إلى الرهان عليها فى مقاومة الإرهاب، ومن الحاضر اليائس إلى المستقبل الموئس. ويُلاحَظ أنه بالكاد يُسمَع الصوت الإسلامى المتطرف، لكأن الخطاب الروائى موقوف على الصوت المعارض لذلك الصوت وللإرهاب بعامة، على الرغم من أن أغلب المدونة الروائية لهه الدراسة تُدِلُّ بلعبها الحداثى.

الصوت والصمت فى السينما والأدب

سلمى مبارك

تشكل العلاقة بين النوع الأدبى والنوع السينمائى الإطار العام لهذه الدراسة. وتطرح داخل هذا الإطار العام عدة تساؤلات عن أدوات منهجية جديدة تتيح قراءة مغايرة للنص المرئى والمقروء، فترتكز المقارنة على كل من الصوت والصمت فى النص السينمائى والأدبى باعتبارهما زوجا متلاصقا يبدو فيه الصوت عنصرا قائدا. ويتم تناول هذين المفهومين من خلال مدخل سمعى حسى يعتبر الأصوات فى النص السينمائى وجودا ماديا تلتقطه أذن المتفرج المستمع، وفى العمل الأدبى يتحول الصوت إلى ماهية ذهنية لا يسمعه القارئ إنما يتخيله.

تظل دراسة الصوت من خلال هذا المدخل السمعى الحسى إشكالية على أية حال سواء كان فى مجال الدراسة السينمائية أو الأدبية؛ وذلك لأن الناقد يجد نفسه مضطرا لشق طريق غير مأهول بين مناهج الدراسات اللغوية الوصفية من ناحية، وبين نظرية الاتصالات التى تخترق هذا الجانب المادى للكلمة، متجهة مباشرة للمعنى من ناحية أخرى.

و قد وقع اختيار الباحثة على رواية الحرام ليوسف إدريس والفيلم الذى أخرجه بركات عن الرواية نفسها، حاملا العنوان نفسه، بوصفه حقلا تطبيقيًا يتيح اختبار تلك الأدوات المنهجية. وجاءت القراءة من خلال مفاتيح مستمدة من النصين : ترددات صوت الراوى، وأصوات الحكاية، والأصوات الطبيعية، والأصوات الإنسانية، والأصوات الجماعية، والأصوات المنفردة. وقد عملت الباحثة على ربط قراءة الصوت والصمت بالتناول المختلف لكل من: الفيلم، والرواية لمعطيات القصة: وصفا وسردا؛ حيث تختلف مناطق تكثيف المادة الدرامية فى العملين.

الحداثة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر
أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل؟
قراءة تأويلية فى مشروع الناقدين: مصطفى ناصف وشكرى عياد
عبد الغنى بارة:

يرى الباحث أن الحداثة عند كل من ناصف وعياد، كانت حوارا يسع كل التصورات؛ إذ حاولا تأصيل الدخيل وغرسه فى تربة الثقافة العربية، حتى يتكيف مع بذور هذه الثقافة ويصبح طرفا فاعلا فيها بعد أن يفقد خصائص البيئة التى رحل منها، وقد بدا واضحا كيف أن هذين الناقدين كليهما دعيا إلى مبدأ "القراءة الخلاقة" و"الحوار الفعال" مع النصوص، وعلى الرغم من أنهما استقيا ما روجا له من الثقافة الغربية فإنهما كانا فاعلين لا منفعلين؛ فأخذا من الحضارة الغربية الحوار منهجا تلتقى فيه أطراف المنظومة الإبداعية للتحاور فى ما بينها دون أن يقصى طرف غيره، بل هو حوار يجعل من الإبداع نصا مفتوحا، قابلا للتأويل اللامتناهى، المتعدد بتعدد أفق توقعات القراء، لكن ليس ضربا من فوضى التفسير أو اللعب الحر.

إبراهيم فتحى (مصرى):

ناقد ومترجم مصرى له العديد من الدراسات مثل :**العالم الروائى عند نجيب محفوظ، والماركسية وأزمة المنهج**، كما قام بوضع **معجم المصطلحات الأدبية** وله العديد من الترجمات فى مجالى الأدب والفلسفة منها: **المنطق الجدلى** ـ هنرى لوفيفر، **الأنطولوجيا عند هيجل** ـ هربرت ماركيوز، **أسئلة علم الاجتماع وقواعد الفن** ـ بيير بورديو، **ما بعد المركزية الأوروبية** ـ بيتر جران (بالاشتراك).

ريشار جاكمون (فرنسى):

ناقد، ومدرس بجامعة إكس إن بروفانس Aix -en- Provence فى فرنسا. حصل على الدكتوراة فى موضوع "**الحقل الأدبى فى مصر منذ عام ١٩٦٧**". له العديد من الدراسات المنشورة عن الحياة الثقافية والأدبية فى مصر المعاصرة، كما عمل مديراً لقسم الترجمة بالمركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة. وترجم العديد من الأعمال الأدبية العربية إلى الفرنسية لكل من محمد برادة، صنع الله إبراهيم، نجيب محفوظ، نبيل نعوم، مجيد طوبيا، لطيفة الزيات.

سامى سليمان (مصرى) :

عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، شارك فى مؤتمرات علمية متعددة، ونشر أبحاثه فى كتب تصدر عنها، صدر له: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا:** دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى بمصر (١٩٤٥ ـ١٩٦٧)، **وكتابة السيرة النبوية عند رفاعة الطهطاوى:** دراسة فى التشكيل السردى والدلالة. وبالاشتراك: **نصوص من الأدب العربى المعاصر، وقراءات نقدية لنصوص أدبية معاصرة.**

سحر توفيق (مصرية):

قاصة ومترجمة، تخرجت فى جامعة الأزهر، ليسانس اللغة العربية، وبدأت نشر قصصها فى الدوريات الأدبية منذ ١٩٧٢. صدر لها: **طعم الزيتون** (رواية)، **أن تنحدر الشمس** (قصص)، كما ترجمت: **(أرض الحبايب بعيدة، وفلاحو الباشا** وترجمت بالاشتراك: **قصص برازيلية.** ترجم كتابها **الجهات الأربع** إلى الانجليزية ونالت عنه جائزة جامعة أركنساس (١٩٩٤) للأدب العربى المترجم.

سلمى مبارك (مصرية):

مدرس الأدب المقارن بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، كانت رسالة الماجستير حول: التلقى المقارن للأدب الجزائرى الناطق بالفرنسية والأدب العربى، والدكتوراه عن: المكان اليومى بين السينما والأدب. نشرت مقالات حول: الحداثة فى السينما، وسينما ما بعد الحداثة، الأصول الأدبية للواقعية الجديدة، كما اشتركت فى ترجمة كتاب: **مصنف مصر.**

عبد الغنى بارة (جزائرى):

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة فرحات عباس بسطيف، كان موضوع رسالته للماجستير: **أزمة المصطلح فى الخطاب النقدى المعاصر.** يهتم حاليا بدراسات التأويل فى الفكر العربى، والغربى معا.

عبد الله الغذامى(سعودى):

شاعر وناقد؛ حصل على الماجستير والدكتوراة من جامعة اكستر ببريطانيا، وعمل أستاذًا مساعدًا للأدب العربى الحديث ثم رئيسا لقسم الإعلام، ورئيسا لقسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز، حيث حصل منها على درجة الأستاذية. صدرت له دراسات عديدة منها: **الخطيئة والتكفير، والصوت القديم الجديد، والموقف من الحداثة، وتشريح النص، وثقافة الأسئلة، والمرأة واللغة** ، ....وغيرها. بالإضافة إلى كتابات فى الدوريات العربية والأجنبية. حصل على جائزة مؤسسة العويس الثقافية للدراسات النقدية ١٩٩٩.

كاميليا صبحى (مصرية):

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية بكلية الألسن – جامعة عين شمس. تخصص ترجمة ولغويات. صدر لها عدة كتب مترجمة من بينها. : **نماذج من الفكر الفرنسى المعاصر** (١٩٩٨) ، **ومذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر** (١٩٩٩) . بالإضافة إلى ترجمات عديدة بالمجلات الثقافية المصرية .

محمد السعيد القن (مصرى):

ناقد مسرحى ومترجم، أستاذ الأدب المقارن بعين شمس، نشر عددا من الدراسات والأبحاث فى الدوريات المتخصصة منها: التاريخ فى مسرح براين فريل، سلطة التراث فى قنديل أم هاشم ليحيى حقى، والأشياء تتساقط لتشنوا أتشيبى، وغيرها.. كما ترجم: مسرحية بلدتنا لثورتن وايلدر، وكتاب: **استكشاف نظرية نقد الأدب النسوى** لجوزفين دونوفان. وشارك فى ترجمة: **قاموس المسرح، وموسوعة الفنون الشعبية المصرية.**

محمود أمين العالم (مصرى):

ناقد وكاتب، مقرر لجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة، ورئيس تحرير حوليتها: **الفلسفة والعصر**، كما يحرر مجلة: **قضايا فكرية**. له أكثر من خمسة وعشرين كتابا فى نقد الأدب والحياة منها: **فى الثقافة المصرية** (بالاشتراك)، **ومن نقد الحاضر إلى إبداع المستقبل، ومواقف نقدية من التراث، والإبداع والدلالة، وفلسفة المصادفة، والبنية والدلالة فى القصة العربية المعاصرة**،.. وغيرها. بالإضافة إلى مقالات متنوعة فى دوريات فكرية وأدبية متعددة. وله ديوانا شعر: **أغنية إنسان، وقراءة لجدران زنزانة.**

مدحت الجيار (مصرى):

أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة العربية بآداب الزقازيق. له عشرون مؤلفا فى النقد الأدبى، توزعت بين نقد الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح. منها: **مسرح شوقى الشعرى، وثلاثية الإنسان**: دراسة فى روايات صبرى موسى، **وقصيدة المنفى، وموسيقى الشعر العربى**: مشكلات وقضايا، **وعلاقات الشاعر بالتراث**، وغيرها من دراسات حول جماعة الديوان، والصورة الشعرية بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة فى الدوريات المختلفة.

مصطفى بيومى (مصرى):

ناقد وباحث، صدرت له مجموعة من الدراسات والكتب حول أعمال إبداعية وظواهر ثقافية وشخصيات فنية وأدبية وسياسية مثل نجيب محفوظ، وجميل عطية إبراهيم، ويوسف القعيد، وأم كلثوم،.. وغيرهم.

مصطفى الضبع (مصرى):

عضو هيئة تدريس بقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن بكلية دار العلوم بالفيوم - جامعة القاهرة، صدر له: **هالة القمر النصفى** (مجموعة قصصية)، وله نقدًا: **رواية الفلاح/ فلاح الرواية، واستراتيجية المكان**، بالإضافة إلى العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية فى المجلات والدوريات المتعددة.

نبيل سليمان (سورى):

روائى وناقد، له خمس عشرة رواية أولها: **ينداح الطوفان** (١٩٧٠)، وأحدثها: **فى غيابها** (٢٠٣). ومنها رباعية: **مدارات الشرق**. ترجمت أعماله إلى لغات مختلفة، وكتب عنها مؤلفات وأطروحات جامعية متعددة. له - أيضا - واحد وعشرون كتابا فى النقد والثقافة منها: **مساهمة فى النقد الأدبى، وعى الذات والعالم، وسيرة القارئ، والكتابة والاستجابة**.. وغيرها.

نجوجى وا ثيونجو (كينى):

أستاذ الأدب المقارن ودراسات الأداء المسرحى قاصّ، ومحرر بدورية: Tulane Drama Review .

من كتبه: تحرير العقل من الكولونيالية Decolonizing The Mind Heinneman (1984)

وتغيير المركز: الكفاح من أجل الحريات الثقافية

Moving The Centre: The struggle for Cultural Freedoms (1993). .

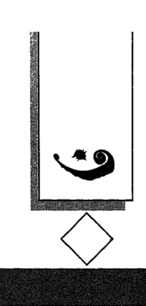
يصدر مع زوجته دورية: The Gikúyu Language journal Mútiiri.



نعوم تشومسكى:

حروب الخليج

ت: سحر توفيق



نعوم تشومسكى: حروب الخليج

ت: سحر توفيق

تتبعت هنا بعض مقالات نعوم تشومسكى ولقاءاته الصحفية فى عدة صحف ومجلات عالمية مختلفة منذ حرب الخليج الأولى[1]، وحتى لقائه الأخير الذى سوف ننشر ترجمة كاملة له هنا.

فى فبراير ١٩٩١، نشر نعوم تشومسكى مقالا فى مجلة Zmagazine، يهاجم فيه الحرب التى تشنها الولايات المتحدة وبريطانيا على العراق، ويحلل فيه الموقف فى ذلك الوقت. ويرى تشومسكى أن معظم دول العالم كانت ترغب فى اللجوء إلى الحلول الدبلوماسية، أما التهديد بالحرب، ثم الحرب نفسها، فكان يقتصر على الولايات المتحدة وبريطانيا. تحركت واشنطن بعنف لمنع أى مجهود دبلوماسى، ولمنع أى محاولة للتسوية أو للمفاوضات على أساس اتفاقات بترولية، وأمن "الخليج و استقراره"، وغير ذلك من فرص لحلول دبلوماسية.

وحتى محاولة فرنسا لمناقشة القضية فى مجلس الأمن، انتهت بمشروع قرار ينادى "بمؤتمر عالمى فى وقت مناسب، وإعداد مناسب للمساعدة على الوصول إلى تسوية تفاوضية وسلام دائم فى الصراع العربى الإسرائيلى"، وهو القرار الذى استخدمت أمريكا الفيتو لمنعه من الصدور، رغم أنه لم يكن به صلة بالغزو العراقى الذى لم يذكر فى القرار.

ويذكر تشومسكى فى مقاله أن الولايات المتحدة استخدمت الفيتو فى تلك الفترة أمام ثلاث قرارات لمجلس الأمن، الأول والثانى يدينان الغزو الإجرامى الذى ارتكبه جورج بوش (الأب) لبنما، والثالث يدين انتهاكات إسرائيل لحقوق الإنسان. وقد مر قرار لمجلس الأمن يدين الاستحواذ على الأراضى بالقوة؛ وكان نداء آخر لتسوية سياسية للصراع العربى الإسرائيلى، وقد وقفت ضده الولايات المتحدة عشرون عاما.

ويقول فى أسى: "سوف تفعل الولايات المتحدة ما تشاء، وهى تنظر إلى القانون والمبادئ بصفتها نوع من الأسلحة الأيديولوجية، يمكن استخدامها إذا كانت تخدم أغراضها، وتُطرح جانبا إذا كانت مصدر إزعاج."

ويقول عن هذه الحرب: "إن تبرير قرار ضرب بغداد يمكن قبوله إذا كان قد صدر من جهات تدعو أيضا لضرب جاكارتا، وأنقرة، وتل أبيب، وكيب تاون، وكثير من العواصم الأخرى، ولا نستثنى واشنطن."

ويوضح تشومسكى رأيه فى أن بترول الخليج هو السبب الرئيس للتدخل السافر والعدوانى للولايات المتحدة وبريطانيا، وأن ذلك كان دافعا للعديد من التصرفات العدوانية الأمريكية والبريطانية منذ الخمسينيات. وقد ارتفعت حاجة البلدين للسيطرة على بترول الخليج فى الثمانينيات إذ بدأ التخوف من خروج اليابان عن سيطرة الولايات المتحدة، وقد نصح جورج كينان بأن الولايات المتحدة يجب أن تسيطر على نظام الطاقة اليابانى لتظل تحت سيطرتها. والهيمنة

على إنتاج البترول وأسعاره ومداخله يظل عاملا لا يمكن تجاهله فى هذا الصدد، وفى الشئون الدولية بشكل عام. ومن ثم؛ فإن فقدان الهيمنة على الأرباح الكبيرة لإنتاج بترول الخليج أمر بالغ الخطورة."

ويقول فى سخرية مرة: "وفى النظام العالمى الجديد، لابد أن يظل العالم الثالث تحت السيطرة، أحيانا باستخدام القوة. وهذه المهمة هى مسئولية الولايات المتحدة، لكن التراجع الاقتصادى النسبى الذى تشهده منذ الثمانينيات، يجعل العبء ثقيلا على كتفيها. ولكن الولايات المتحدة سوف تصر على مهمتها التاريخية، ما دامت الفاتورة يدفعها آخرون."

ويقول: "أما بالنسبة للضحايا التقليديين، فليس من المحتمل أن يكون النظام العالمى الجديد أفضل فى هذا الصدد من القديم".

وفى حوار أجرى مع تشومسكى فى يناير ١٩٩٩، عقب الاعتداء الأمريكى البريطانى على العراق فى أواخر ١٩٩٨، يقول عن هذا الاعتداء: "هذا الفعل هو دعوة لدعم عالم خارج عن القانون يسود فيه القوى"، وفى هذا الحوار يصف العدوان الأمريكى البريطانى على العراق بأنه "جريمة".

ويقول فى هذا الحوار أيضا أنه لا يمكن تبرير العدوان الأمريكى البريطانى بدعوى أن صدام حسين خطر على جيرانه؛ فقد كان كذلك فى الثمانينيات حينما ارتكب أفظع جرائمه بتأييد الولايات المتحدة وبريطانيا، وحتى بعد غزوه الكويت، قدمت الولايات المتحدة الدعم له فى مارس ١٩٩١ عندما كان يقوم بقمع انقلاب فى الجنوب كاد أن يطيح بحكمه.

أما بالنسبة لأسلحة الدمار الشامل، فيرى تشومسكى أن العراق ليس البلد الوحيد الذى يمتلك هذه الأسلحة. "ولن نتجشم مشقة الابتعاد كثيرا عن العراق فى أى اتجاه لتجد نماذج أخرى من مثل هذه البلدان. كما أن البلدان الكبرى بالطبع هى أشد البلدان تهديدا من هذه الناحية. لكن حتى لو اقتصرنا على العراق، فإن ضرب العراق لن يقلل من إنتاج أسلحة الدمار الشامل، فالواقع أن هذا الضرب من المحتمل جدا أن يجعل البلدان تزيد من برامج إنتاج هذه الأسلحة. والشىء الوحيد الذى قلل من هذه البرامج هو التفتيش المنظم؛ فقد تراجع إنتاج الأسلحة النووية بوضوح إلى الصفر، أو ما يقارب الصفر بسبب المفتشين. ومن ثم فلا يمكن أن يكون هذا هو سبب توجيه هذه الضربة."

وفى هذا المقال يبدو تشومسكى لا يزال آملا فى دور تقوم به الأمم المتحدة، وهو الأمل الذى يبدو أنه تخلى عنه تقريبا فى الحوار الأخير الذى نورد نصه فيما يلى. فهو يدعو لأن تتولى الأمم المتحدة دورها التاريخى المفترض: "ورغم أننى أوافق أن صدام حسين يظل تهديدا للسلام، لكن هناك طريقة للتعامل مع هذه المسألة، طريقة توطدت تحت مظلة القانون الدولى. فإذا كانت بلد ما تشعر بأن هناك خطر يهدد السلام، فعليها أن تتوجه إلى مجلس الأمن، الذى يكون له السلطة الوحيدة لمواجهة هذا الخطر. ومن المطلوب أن يحاول مجلس الأمن حث كل الوسائل السلمية للتعامل مع ما يهدد السلام، وإذا قرر أن كل تلك الوسائل قد فشلت، فعليه أن يحدد سلطة اللجوء للقوة. ولا شىء غيْر ذلك مسموح به فى القانون الدولى إلا فيما يتعلق بقضية الدفاع عن النفس، وهى غير واردة هنا."

"ولكن الولايات المتحدة وبريطانيا قد أعلنتا بكل بساطة وبكل وضوح وبأعلى صوت، أنهما دولتان عنيفتان إجراميتان قد عقدتا العزم على تدمير نسيج القانون الدولى الذى بُنى بعمل شاق على مدى سنين طويلة. لقد أعلنتا أنهما سوف تفعلان ما تشاءان، وستستخدمان القوة كما يحلو لهما، بصرف النظر عما يستقر فى الظنون. وقد بدأ الضرب فى اللحظة نفسها التى كان يفتتح فيها مجلس الأمن جلسة طارئة لمناقشة الأزمة فى العراق. اختارت الولايات المتحدة تلك اللحظة لتشن جريمة حرب ـ فعل اعتداء مبنى على القوة الغاشمة وخارج عن القانون ـ ضد العراق، دون حتى أن تخطر المجلس. وهذا مقصود بلا شك ومفهوم أنه رسالة ازدراء لمجلس الأمن."

"أثناء حرب الخليج الأولى، عندما كانت قذائف جورج بوش (الأب) تسقط على بغداد، أعلن فى هذه اللحظة النظام العالمى الجديد الشهير فى كلمات بسيطة قائلا: ما نقوله، يكون وإن كان لا يعجبك، فابتعد عن الطريق."

ويقول تشومسكى: "هذا الفعل فى الواقع هو دعوة لعالم بلا قانون، يحكم فيه الأقوى. وتصادف أن الأقوى هو الولايات المتحدة وبريطانيا، التى حتى الآن تبدو كلبا وديعا تابعا وتخلت عن أى ادعاء بكونها دولة مستقلة."

ويقول تشومسكى أيضا: "إن الهجوم جاء يحمل تحذيرا بأن الولايات المتحدة لديها، فى ظروف معينة، السلطة لضرب العراق "دون تأخير، دون محادثات، دون إنذار".

ويقول: "من المفيد أن نتذكر أن الولايات المتحدة معزولة دوليا ليس فقط فى قضية العراق، بل أيضا فى قضية إيران. وثمة صراع يتنامى بين الولايات المتحدة وأوروبا حول إعادة إيران إلى النظام العالمى. وهو ما ترغبه أوروبا واليابان بشدة، لكن الولايات المتحدة تعارضه، وإذا حسنت السعودية ودول الخليج ومصر علاقاتها مع إيران؛ فإن الموضوع يصبح تهديدا للولايات المتحدة. واستخدام القوة والعنف هنا مقصود لتحذير هذه البلدان من المضى بعيدا، وفى رأيى أن ضرب السودان وأفغانستان منذ أشهر قليلة، كان مقصودا به أيضا الرسالة نفسها".

"ورغم أنه كان هناك نوع من التأييد (فى حرب الخليج الأولى)، فإن قسما كبيرا من العالم كانوا يعلمون أنهم يُجرُّون إلى صراع، وأنه لا تزال هناك فرص لتسوية على أسس تفاوضية تحاول الولايات المتحدة تجنبها. كل فعل أعقب ذلك من الولايات المتحدة زاد من وهن هذا التأييد."

ويقول تشومسكى عن تونى بلير عقب هذه الضربة: "إن أداء تونى بلير علامة على فترة زمنية مؤلمة ومثيرة للخجل فى تاريخ بريطانيا."

ويشير إلى ما قالته مادلين اولبرايت فى لقاء تليفزيونى ردا على مواجهتها بتقرير للأمم المتحدة يقول أن نصف مليون طفل عراقى مات بسبب العقوبات، أجابت: "حسنا، نحن على استعداد لأن ندفع ثمن هذا". ويعقب تشومسكى ساخرا: "إذن، نحن على استعداد لأن ندفع ثمن الموتى من أطفال العراق، ولا يهم إذا كنا نقوم بمذبحة ضخمة. فى رأيى أن موت هؤلاء الأطفال يمكن أن يُسمى جريمة إبادة جماعية."

وهو يتنبأ بأن الحرب على العراق سوف يكون لها جولات أخرى، رغم أن ذلك كان قبل ١١ سبتمبر: "سوف تعود العراق إلى النظام آجلا أو عاجلا، فلديها ثانى أكبر مخزون بترولى فى العالم، وبتناقص البترول العالمى وارتفاع أسعاره، سوف تقوم الولايات المتحدة وبريطانيا بإعادة العراق إلى السوق. ولكن هناك مشكلة، فبسبب أحداث الأعوام السابقة، فإن فرنسا وروسيا (وإيطاليا أيضا) لها الآن سبيلها إلى إنتاج البترول العراقى. وسوف يحتاج الأمر من الولايات المتحدة وبريطانيا إلى بعض التصرفات المعقدة، إن لديهما قوات كافية للوصول إلى أغراضهما، لكن الأمر لن يكون سهلا. وهذا صراع آخر محتمل بين الولايات المتحدة والاتحاد الأوروبى. (وبالطبع مع استثناء بريطانيا، التى هى حليف الولايات المتحدة)."

ويقول إن المصادر الرسمية تدعى أن العقوبات الاقتصادية فى مكانها لأن العراق لا يتعاون مع الأمم المتحدة. ويعقب على ذلك قائلا: "هذه دعاية مثيرة للسخرية،فالولايات المتحدة لا تتعاون مع القانون الدولى، فهل سوف يفرضون أية عقوبات ضد الولايات المتحدة؟"

وقبل الحوار الذى نترجم نصه هنا، كتب مقالا قصيرا بعنوان: "مخاوف عميقة"، نشر بتاريخ ٢٠ مارس ٢٠٠٣، يقول فيه: "فى هذه اللحظة المظلمة، لا نستطيع أن نوقف الغزو الحادث. لكن هذا لا يعنى أن المهمة انتهت بالنسبة لمن يأملون فى العدل والحرية وحقوق الإنسان. بل على العكس، هذه المهام أصبحت أكثر إلحاحا من ذى قبل، مهما كانت نتائج الحرب." كما يقول عن التقديرات الأولية لخسائر البشر والتى سوف يمر وقت طويل قبل أن تتوفر: "حتى لو لم تضار شعرة على رأس إنسان فلن يخفف ذلك من جريمة هؤلاء الذين يستعدون لتعريض أناس لا حول لهم لمثل هذه المخاطر المرعبة من أجل أغراضهم الدنيئة."

يقول أيضا إن: "العدوان الأمريكى الشرير ونظام العقوبات المدمر للسنوات العشر الماضية، تسبب فى تدمير المجتمع المدنى [فى العراق]، وتقوية الطاغية الحاكم، وأجبر الشعب على الاعتماد عليه من أجل البقاء."

ويقول تشومسكى: "لم يحدث فى التاريخ أن كان ثمة معارضة بمثل قوة المعارضة لغزو العراق وإتساعها. وهذه المعارضة ركزت أساسا على غزو العراق، لكن اهتمامها يتعدى ذلك بكثير.

فهناك خوف متنام من قوة الولايات المتحدة، التى تعتبر أكبر تهديد للسلام فى معظم أنحاء العالم. ومع امتلاكها لتكنولوجيا الدمار، فهى تتحول بسرعة لتصبح أكثر تدميرا وأكثر شرا، إن تهديد السلام يعنى تهديد البقاء."

ويقول: "إن الخوف من الولايات المتحدة لا ينبنى على هذا الغزو وحده، ولكن على خلفية تنطلق منها الولايات المتحدة بعزيمة معلنة لحكم العالم بالقوة، القوة التى هى الشىء الوحيد الذى تتفوق فيه الولايات المتحدة."

ويتعرض تشومسكى هنا أيضا لتفسير معنى الكلمة التى استخدمتها الإدارة الأمريكية لوصف حربها للعراق بأنها: pre-emptive war، والتى ترجمتها وسائل الإعلام العربية بمعنى"حرب استباقية"، يقول تشومسكى: "إن خوض الحروب الوقائية يكون بالإرادة المسبقة: فالتعبير الصحيح هو preventive war وليس pre-emptive war. ومهما كانت التبريرات للحرب الاستباقية، فإنها لا تستند للنوع نفسه المختلف تماما من تبريرات الحرب الوقائية والتى تعنى استخدام القوة العسكرية للحد من تهديد متخيل أو مخترع. إن الهدف المعلن بوضوح هو منع أى تحد لـ "سلطة الولايات المتحدة، ومكانتها، وهيبتها". وسوف يُقابل مثل هذا التحدى، أو أى علامة تدل على أنه قد ينشأ الآن أو فى المستقبل، بالقوة الطاغية نفسها لحكام هذا البلد التى يبدو أنها تستنزف بقية العالم أجمعه بوسائل العنف، وتفرض طرقا جديدة وخطرة رغم المعارضة شبه الإجماعية للعالم كله: ومن هذه الطرق، على سبيل المثال، تطوير أسلحة الفناء فى الفضاء."

يقول تشومسكى: إن شعوب العالم لم تعد تحتمل المزيد من الأكاذيب والعدوان: "إن "المطامح الاستعمارية" لأصحاب السلطة الحالية، كما يجب أن تُسمى بصراحة، قد أرسلت شظاياها إلى العالم كله، ورد الفعل أكثر إثارة للرعب، خاصة بين الضحايا التقليديين. إنهم يعرفون الكثير عن التاريخ، والطريق الصعب، ولا يمكن أن نريحهم بالبلاغة الإنشائية المنتشية. لقد سمعوا ما يكفيهم من ذلك على مر قرون وهم يضربون بالهراوة التى تسمى "الحضارة"."

حوار مع نعوم تشومسكى:
العراق هى تجربة (بروفة) لحروب قادمة

ترجمة: سحر توفيق

حوار نعوم تشومسكى مع فى. كيه. راماتشاندران (مجلة Front Line الهندية والتى تصدر باللغة الإنجليزية بالإضافة إلى أكثر من لغة هندية ـ ٢ إبريل ٢٠٠٣).

نعوم تشومسكى، أستاذ فى معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، مؤسس علم اللغة الحديث وناشط سياسى، من أهم المعادين للنشاط الاستعمارى فى الولايات المتحدة اليوم. فى ٢١ مارس، والذى كان يوما مزدحما ـ ومناسبا جدا لنشاطات تشومسكى ـ حيث كان يوما للاحتجاج السياسى والبحث العلمى الأكاديمى، تكلم من مكتبه لمدة نصف ساعة مع فى. كيه. راماتشاندران عن العدوان الجارى على العراق.

راماتشاندران: *هل يمثل الاعتداء الحالى على العراق استمرارا لسياسة الولايات المتحدة الخارجية تجاه العالم فى السنوات الأخيرة، أو هو مرحلة جديدة كيفيا لهذه السياسة؟*

تشومسكى: بل هو يمثل مرحلة جديدة على نحو ظاهر. ورغم أنه ليس غير مسبوق، لكنه رغم ذلك جديد بشكل واضح.

لابد أن ننظر إلى هذا الاعتداء كنوع من التجربة أو البروفة trial run. فالعراق يُنظر إليه كهدف سهل للغاية ومجرد من الدفاع. وقد افتُرض، ربما عن حق، أن المجتمع سوف ينهار، وأن الجنود سوف يدخلون وسوف تكون السيطرة للولايات المتحدة التى سوف تؤسس نظاما من اختيارها وعلى أساس عسكرى تضعه هى. وبعد ذلك سوف يواصلون حل

القضايا الأصعب التى ستظهر تباعا. فالقضية التالية يمكن أن تكون قضية المنطقة الهندية، أو يمكن أن تكون إيران، أو غير ذلك.

إن تجربة السير trial run هى تجربة. وتأسيس ما تسميه الولايات المتحدة "المعايير الجديدة" فى العلاقات الدولية. والمعايير الجديدة هى "حرب وقائية"[٢] (ولنلاحظ أن المعايير الجديدة وضعتها الولايات المتحدة وحدها). ومن ثم، وعلى سبيل المثال، عندما غزت الهند باكستان الشرقية لإنهاء مجازر رهيبة، لم تكن تؤسس معيارا جديدا للتدخل المسلح بين البشر؛ لأن الهند كانت هى البلد المخطئ، بالإضافة إلى أن الولايات المتحدة عملت جاهدة على معارضة هذا الفعل.

هذه الحرب ليست حربا استباقية pre-emptive war، فهناك فرق جوهرى. الحرب الاستباقية لها معنى، ومعناها أنه، على سبيل المثال، إذا جاءت الطائرات عبر الأطلنطى لضرب الولايات المتحدة، فإن الولايات المتحدة لها أن تضرب هذه الطائرات وتسقطها حتى قبل أن تلقى قنابلها، ولها أن تهاجم القواعد الجوية التى جاءت منها هذه الطائرات. الحرب الاستباقية هى رد فعل لهجوم حالى أو وشيك الوقوع.

أما قانون الحرب الوقائية preventive war فهو مختلف تماما، فهو يعنى أن للولايات المتحدة الحق - وحدها، حيث ليس لغيرها هذا الحق - فى مهاجمة أى بلد تدعى أنه يمثل احتمالا لتحديها. ومن ثم، إذا ادعت الولايات المتحدة، على أية أسس، أن البعض قد يمثل لها فى بعض الأحيان تهديدا، إذن يمكنها مهاجمة هذا البعض.

لقد أعلن قانون الحرب الوقائية بوضوح فى تقرير الاستراتيجية الوطنية فى سبتمبر الماضى. وأثار هذا التقرير قشعريرة فى العالم كله، بما فى ذلك مؤسسات المجتمع فى الولايات المتحدة نفسها، التى نرى أن معارضتها للحرب عالية على غير المعتاد. إن فحوى ما يقوله تقرير الاستراتيجية القومية هو أن الولايات المتحدة سوف تحكم العالم بالقوة، التى هى البُعد - والبُعد الوحيد - الذى تتفوق فيه تفوقا هائلا. وبالإضافة إلى ذلك، أنها سوف تفعل ذلك فى المستقبل لأجل غير مسمى، لأنه إذا ظهر أى احتمال لتحدى هيمنة الولايات المتحدة؛ فإن الولايات المتحدة سوف تدمره قبل أن يصبح تحديا.

وهذه هى أول ممارسة لهذا القانون. فإذا نجح تطبيقه بهذه البنود، كما يفترض أن يحدث، لأن البلد المستهدف مجرد من القدرة الدفاعية، فسوف ينبرى المحامون العالميون والمثقفون الغربيون وغيرهم للكلام عن معايير جديدة فى الشئون الدولية. ومن المهم تأسيس مثل هذه المعايير إذا كانت الولايات المتحدة تأمل فى أن تحكم العالم بالقوة فى المستقبل المنظور.

هذا الهجوم ليس بدون سابقة، لكنه غير مألوف نهائيا. وسوف أشير إلى سابقة واحدة لأظهر مدى ضيق هذا المنظور. فى ١٩٦٣، ألقى دين أكيسون - الذى كان رجلا محترمًا للغاية وكبيرًا لمستشارى إدارة كنيدى - كلمة أمام الجمعية الأمريكية للقانون الدولى، برر فيها هجوم الولايات المتحدة على كوبا. وقد كان هجوم إدارة كينيدى على كوبا إرهابا دوليا واسع المدى وحربا اقتصادية. وكان توقيت هذا الهجوم هاما؛ فقد جاء مباشرة بعد أزمة الصواريخ [السوفييتية فى كوبا فى الستينيات]، عندما كان العالم على حافة حرب نووية أخرى. وفى هذه الكلمة، قال أكيسون: "لا اعتبار لقضية قانونية إذا كانت الولايات المتحدة تتصرف استجابة لتحديات لمكانتها، أو هيبتها، أو سلطتها"، أو كلمات تقارب هذا المعنى.

وهذا أيضا تصريح أملاه مذهب بوش. ورغم أن أكينسون كان شخصية هامة؛ فإن ما قاله لم يكن سياسة حكومية رسمية فى فترة ما بعد الحرب [العالمية الثانية]. ولكنه الآن يعتبر بمثابة سياسة رسمية وهذا أول تعبير عنها. سياسة تتجه النية لأن تكون سابقة للمستقبل.

مثل هذه "المعايير" لا تطبق إلا عندما تفعل إحدى القوى "الغربية" شيئا، لا عندما يفعل الآخرون. **وهى جزء من العنصرية العميقة الغور للثقافة الغربية**، والتى ترجع إلى قرون من الاستعمار، وهى عميقة حتى أنها تُمارسَ بلا وعى أو ضمير.

ومن ثم؛ فإننى أعتقد أن هذه الحرب خطوة جديدة هامة، وهذا هو المقصود بها.

راماتشاندران: وهل هى مرحلة جديدة أيضا بالنسبة لأن الولايات المتحدة لم تستطع حمل الآخرين عليها؟

تشومسكى: هذا ليس بجديد. ففى حالة حرب فيتنام، على سبيل المثال، لم تحاول الولايات المتحدة حتى أن تحصل على تأييد دول العالم. ومع ذلك، فأنت على حق فى أن ذلك غريب وغير مألوف. هذه قضية أكرهت فيها الولايات المتحدة، لأسباب سياسية، على أن تحاول إجبار العالم على قبول وضعيتها ولم تقدر، وهو أمر غير مألوف. ففى العادة يخضع العالم.

راماتشاندران: فهل تمثل هذه القضية "فشل الدبلوماسية" أم إعادة تعريف الدبلوماسية نفسها؟

تشومسكى: لا يمكن أن أسميها دبلوماسية على الإطلاق، إنه فشل استخدام وسائل الإكراه.

فلنقارن ذلك بحرب الخليج الأولى: ففى حرب الخليج الأولى، أكرهت الولايات المتحدة مجلس الأمن على قبول وضعها، رغم أن الكثير من دول العالم كانت ضد ذلك. حتى الناتو تعاون معها، والدولة الوحيدة فى مجلس الأمن التى لم توافق كانت اليمن، وقد عوقبت بقسوة عقب ذلك مباشرة.

فى أى نظام قانونى نأخذه بجدية، تعتبر أحكام الإكراه باطلة، ولكن فى الشئون العالمية التى يقودها منطق القوة، فالإكراه مقبول، ويسمونه دبلوماسية.

والشىء الهام فى هذه الحالة أن الإكراه لم يأت بنتيجة. فهناك بلدان - فى الواقع أغلب البلدان - التزمت بعناد رأى الأغلبية العظمى من شعوبها.

والحالة الأكثر دراماتيكية هى حالة تركيا. وتركيا دولة عرضة للكثير، عرضة لعقاب الولايات المتحدة وحوافزها. ورغم ذلك، فإن الحكومة الجديدة، وأعتقد أن ذلك أثار دهشة الجميع، اتخذت موقف حوالى ٩٠ بالمائة من شعبها. وقوبل هذا الموقف من تركيا باستنكار مرير، مثلما قوبل بالاستنكار المرير أيضا موقف كل من فرنسا وألمانيا لأنهما دافعتا عن موقف الغالبية العظمى من شعبيهما. وأما الدول التى مُدحت وأُثنى على موقفها مثل إيطاليا وأسبانيا، فهى التى وافق قوادها على اتباع أوامر واشنطن ضد إرادة ربما ٩٠ بالمائة من شعوبها.

وهذه خطوة جديدة أخرى. لا أستطيع أن أفكر فى حالة أخرى تم فيها الإعلان بكل هذا الوضوح عن كراهية الديمقراطية وازدرائها، ليس فقط من الحكومة، ولكن أيضا بواسطة المعلقين الليبراليين وغيرهم. والآن نشأ أدب جديد فى محاولة شرح لماذا تحاول فرنسا وألمانيا، وما يُسمى "أوروبا القديمة"، وتركيا ودول أخرى، أن "تزعزع" الولايات المتحدة. ومن غير المفهوم بالنسبة لهؤلاء الحكماء المفوهين أن هذه البلدان تفعل ذلك لأنهم جادون فى ديمقراطيتهم، وأنهم يعتقدون أنه عندما تكون الغالبية العظمى من الشعب لها رأى، فإن الحكومة ينبغى أن تتبعه.

وهذا ازدراء حقيقى للديمقراطية، تماما كما أن ما حدث فى الأمم المتحدة هو ازدراء تام للنظام العالمى. والواقع أن هناك نداءات الآن - من جريدة وول ستريت، وبعض أعضاء الحكومة وغيرهم - لحل الأمم المتحدة.

إن الخوف من الولايات المتحدة فى جميع أنحاء العالم أمر غير عادى. أمر شديد التطرف، حتى أنه يناقش فى وسائل الإعلام المنتشرة. فالموضوع الرئيس للعدد القادم من النيوزويك هو: لماذا يخشى العالم الولايات المتحدة لهذه الدرجة؟ وجريدة البوست وضعت نفس الموضوع على رأس موضوعاتها منذ أسابيع قليلة.

وبالطبع، اعتُبر ذلك خطأ العالم، وأن العالم به شىء "غلط" يجب على الأمريكيين أن يتعاملوا لتصحيحه بشكل ما، لكنه أيضا شىء يجب التعرف عليه.

راماتشاندران: فكرة أن العراق تمثل أى نوع من الخطر الواضح والماثل هى، بالطبع، ليس لها أى أساس مادى على الإطلاق؟

تشومسكى: من المثير للعجب أن لا أحد يلتفت إلى هذا الاتهام إلا شعب الولايات المتحدة.

فـى الأشـهر القليلة الماضية، كان ثمة إنجاز مبهر لدعاية وسائل الإعلام الحكومية، وتتضح نتـيجة هـذا الإنجـاز فـى الاستفتاءات. فالاسـتفتاءات العالـمية تظهـر أن تأييد الحرب أعلى فى الولايات المتحدة عنه فى البلاد الأخرى. أى أنه، رغم ذلك، أمر مضلل، لأنه إذا تأملنا فى الأمر أكثر، سوف نجد أن الولايات المتحدة أيضا مختلفة فى أمر آخر عن العالم؛ فمنذ سبتمبر ٢٠٠٢، كانـت الولايـات المـتحدة هـى الـبلد الوحيد فى العالم الذى يعتقد ٦٠ بالمائة من أبنائه أن العراق يشكل تهديدا مباشرا ـ وهو أمر لا يصدقه الناس حتى فى الكويت وإيران.

وفضـلا عـن ذلـك، يصدق ٥٠ بالمائة من شعب الولايات المتحدة الآن أن العراق كان مسئولا عـن الهجـوم عـلى مركـز الـتجارة العـالمى. وقـد حدث هذا التحول فى الرأى منذ سبتمبر ٢٠٠٢. والواقـع أنــه بعـد هجـوم ١١ سـبتمبر، كانـت النسـبة حوالى ٣ بالمائة. وقد تمكنت دعاية وسائل الإعـلام الحكومـية من رفعها إلى ٥٠ بالمائة. فإذا كان الناس يعتقدون بصدق أن العراق قام بأعمال إرهابـية كـبيرة ضـد الولايـات المـتحدة وأنــه يخطط لفعل ذلك مرة أخرى، فى هذه الحالة سوف يؤيدون الحرب.

وكمـا قلـت، حـدث ذلـك بعـد سـبتمبر ٢٠٠٢. ففـى سـبتمبر ٢٠٠٢ بـدأت حملـة المـيديا الحكومـية، وكذلـك بـدأت حملـة انتخابات التجديد النصفى. وكان يمكن أن تتعرض إدارة بوش لصدمة لو كانت القضايا الاجتماعية والاقتصادية فى الصدارة، لكنها تمكنت من كبت هذه القضايا لصالح قضايا الأمن ـ واحتشد الناس تحت مظلة السلطة.

هـذه بالضـبط هـى الطريقة التى كانت تُدار بها البلاد فى الثمانينيات. ولنتذكر أن هؤلاءٍ هم تقريـبا الأشـخاص أنفسـهم الذيـن كـانوا فـى إدارة ريجان وبوش الأب. وخلال الثمانينيات نفذوا سياسـات محلـية أضـرّت بالشعب وعارضها الناس، كما نستدل من الاستفتاءات الكثيرة. ولكنهم اسـتطاعوا أن يحـتفظوا بالسـيطرة عن طريق إثارة المخاوف. وهكذا كان جيش نيكاراجوا على بعد يومـين مـن تكسـاس، وعـلى وشك أن يهزم الولايات المتحدة، وكانت القاعدة الجوية فى جرانادا إحـدى القواعـد الـتى سـوف يسـتخدمها الروس لضرب أمريكا. كان أمر يعقب الآخر، كل سنة، وكـلها جديـرة بإثـارة السخرية. وقد أعلنت إدارة ريجان الطوارئ القومية بالفعل فى عام ١٩٨٥، بسبب تهديد للولايات المتحدة تمثله حكومة نيكاراجوا.

فإذا كان ثمة أحياء فى المريخ يراقبون ذلك، لما عرفوا هل هو مثير للضحك أم البكاء.

وهـم يفعلـون الشـىء نفسـه الآن، وسـوف يفعلـون شـيئا مماثلا من أجل الحملة الانتخابية الرئاسـية. سـوف يكون هناك تنين جديد يقدم على المذبح، لأن الإدارة إذا تركت القضايا المحلية تتصدر، لأصبحت فى مأزق كبير.

راماتشـاندران: لقـد كتبـتم أن هـذه الحرب العدوانية لها عواقب وخيمة بالنسبة للإرهاب العالمى وخطر الحرب النووية.

تشومسكى: لا أستطيع أن أدعى أن هذا الرأى من ابتداعى. إننى فقط أقتبس أقوال السى. آى. إيـه. وغيرهـا مـن وكـالات الاستخبارات وبحكم الواقع الفعلى أقتبس رأى كل متخصص فى الشـئون الدولـية والإرهـاب. فـإدارات الشـئون الخارجـية، والسياسـة الخارجـية، والدراسة التى أجـرتها الأكاديمـية الأمريكية للفنون والعلوم، ولجنة هارت ـ رودمان الرفيعة المستوى أكدت على الـتهديدات الإرهابـية للولايـات المـتحدة، كـلها تجمع على أن هذا العدوان من المحتمل أن يزيد الإرهاب ويكثر من إنتاج أسلحة الدمار الشامل.

والسبب بسيط: جزء منه للانتقام، ولكن الجزء الأهم هو مجرد الدفاع عن النفس.

فلـيس ثمـة طـريق آخـر لحمايـة الـنفس مـن عـدوان الولايات المتحدة. والواقع أن الولايات المتحدة مقنعة للغاية فى عرض وجهة نظرها، فهى تعلم العالم درسا فى غاية القبح.

ولـنقارن بـين كوريـا الشـمالية والعـراق. العراق ضعيف ولا يمتلك قدرة دفاعية؛ والواقع أنه أضـعف نظـام فـى المـنطقة. بيـنما يحكمه وحش كاسر، لا يمثل تهديدا لأى أحد آخر. أما كوريا الشـمالية، مـن ناحـية أخرى، فهى تمثل تهديدا بالفعل. ولكن الولايات المتحدة لم تهاجم كوريا الشـمالية لسـبب بسيط للغاية: إنها تملك وسائل ردع. إنها تملك مدفعية ثقيلة موجهة إلى سول، وإذا هاجمتها الولايات المتحدة، يمكنها أن تمسح من الوجود جزءا كبيرا من كوريا الجنوبية.

ومـن ثـمّ؛ فالولايـات المـتحدة تقـول لـدول العالم: إذا كنتم بلا دفاع، سوف نهاجمكم متى نـريد، ولكـن إذا كنتم تملكون وسائل ردع، فسوف نتراجع، لأننا لا نهاجم إلا أهدافا لا تستطيع الدفـاع عـن نفسـها. وبتعـبير آخر، إنها تقول لدول العالم إنه من الأفضل أن تطور شبكة إرهابية وأسـلحة دمـار شامل أو غير ذلك من وسائل الردع الفعالة، وإذا لم تفعل، فهي معرضة لـ "حرب وقائية" "preventive war".

ولهـذا السـبب وحده، من المحتمل أن تقود هذه الحرب إلى تكاثر كل من الإرهاب وأسلحة الدمار الشامل.

راماتشاندران: كيف ستتعامل الولايات المتحدة مع عواقب الحرب على الإنسان والإنسانية ـ في رأيك؟

تشومسـكي: لا أحد يعرف، بالطبع. ولهذا لا يلجأ الناس المحترمون الشرفاء للعنف ـ لأن المـرء لا يعرف ببساطة كيف تكون العواقب. لقد أوضحت وكالات الغوث والجماعات الطبية التي تعمـل فـي العـراق أن العواقب ستكون وخيمة. ويأمل الجميع ألا يصل تأثيرها إلى ملايين الناس، ولكـن هذا يمكن أن يحدث. وعندما يكون هناك مجرد احتمال لذلك، فإن اللجوء إلى العنف عمل إجرامي.

وهـناك بـالفعل ـ أعـني، حتى قبل الحرب ـ كارثة إنسانية. وحسب التقديرات المتحفظة، فـإن عشـر سنوات من العقوبات قد قتلت مئات الآلاف من الناس. فإذا كان هناك شرف وأمانة؛ فيجب على الولايات المتحدة أن تدفع تعويضات عن فترة العقوبات وحدها.

والحالـة أشـبه بضـرب أفغانستان، التي سبق أن تحدثنا عنها عندما كان الهجوم الأمريكي في مراحله الأولى. كان من الواضح أن الولايات المتحدة لا تنوي بحث العواقب بأي حال.

راماتشاندران: أو توفير النقود التي سوف يحتاجون إليها؟

تشومسـكي: بالطبع لا. أولا لم يحدث أن أثيرت المسألة، ومن ثمّ ليس لدى أي أحد فكرة عـن المـدى الـذي وصلت إليه عواقب العدوان على معظم أنحاء البلد. ثم، لا يوجد دخل تقريبا. وأخيرا، خرجت أفغانستان من نشرة الأخبار، ولم يعد أحد يتذكرها.

فـي العـراق، سـوف تقوم الولايات المتحدة بعرض مشهد عن إعادة البناء الإنساني، وسوف تضـع على رأس البلاد نظاما تسميه ديموقراطيا، والديمقراطية هنا معناها أنه يتبع أوامر واشنطن. ثم ستنسى ماذا سوف يحدث بعد ذلك، وستواصل المسيرة إلى التالي.

راماتشاندران: كيف واصلت الميديا ما اشتهرت به من نموذج دعائي هذه المرة؟

تشومسـكي: فـي الوقـت الحـالي تـتزعم وسـائل الإعلام الهتافات للفريق المحلي. أنظر إلى الســي. إن. إن. ـ وهــي مـثيرة للاشمـئزاز ـ وسـتجد أن الأمـر لا يخـتلف في كل مكان. وهذا هو المتوقع في زمن الحرب؛ فالميديا تعبد السلطة.

والأكـثر إثـارة للاهـتمام هـو مـا حـدث فـي الإعـداد لـلحرب. في الواقع إن دعايات الميديا الحكومـية كانت قادرة على إقناع الناس بأن العراق خطر ينذر بالانفجار، وأن العراق مسئولة عن ١١ سبتمبر، وهذا إنجاز مبهر، وكما قلت، تم تحقيقه فيما لا يزيد على أربعة أشهر تقريبا. فإذا سـألت العاملين في الميديا عن ذلك سوف يقولون: "ولكننا لم نقل ذلك أبدا"، وهذه حقيقة، فهم لم يفعلوا. لم يحدث أن أذيع تصريح بأن العراق على وشك غزو الولايات المتحدة أو أنه قام بعملية الهجـوم على مركز التجارة العالمي. وإنما أُدخل ذلك في الأذهان تسللا، تلميحا إثر تلميح، حتى استطاعوا أن يحملوا الناس على تصديقه في النهاية.

راماتشـاندران: انظر إلى المقاومة رغم ذلك. رغم الدعاية، ورغم تشويه سمعة الأمم المتحدة، فهم لم يتمكنوا من إحراز النصر الكامل.

تشومسـكي: لا يمكـن إصـدار حكـم بعـد. فـالأمم المتحدة في وضع محفوف بالخطر. وربما تحـاول الولايـات المـتحدة حـلها. وأنـا لا أتوقع ذلك في الحقيقة، لكن على الأقل سوف تحاول التقليل من حجمها، فما فائدتها وهي مخالفة للأوامر؟

راماتشـاندران: لقـد عايشـت حـركات مقاومـة للإمبريالية على مدى زمن طويل ـ فيتنام، أمـريكا الوسـطى، حـرب الخلـيج الأولى. مـا هـو انطـباعك عن شخصية، وامتداد، وعمق المقاومة

الحالية لعدوان الولايات المتحدة؟ إننا نشعر بالكثير من الثقة والتشجيع عندما نرى الحشود غير العادية فى جميع أنحاء العالم؟!

تشومسكى: نعم، هذا صحيح، ولا يوجد ما يماثل ذلك أبدا. المعارضة فى العالم كله هائلة وغير مسبوقة، والشىء نفسه واقع فى الولايات المتحدة. وعلى سبيل المثال بالأمس، كنت فى مظاهرات فى مدينة بوسطن، فى الحديقة العامة ببوسطن. ولم تكن المرة الأولى التى ذهبت إلى هناك. فى المرة الأولى شاركت فى مظاهرات كان علىّ أن ألقى فيها كلمة فى أكتوبر ١٩٦٥. وكان ذلك بعد أربع سنوات من بدء الولايات المتحدة عدوانها على فيتنام الجنوبية. وكان نصف فيتنام الجنوبية قد تم تدميره وتم توسيع الحرب إلى فيتنام الشمالية. ولم نستطع القيام بمظاهرة بسبب الهجوم العنيف المضاد، وأغلب من قاموا بمساعدة الطلبة الصحافة والإذاعة الليبرالية، والتى هاجمت هؤلاء الناس الذين يجرؤون على رفع صوت معارض لحرب "أمريكية".

ورغم ذلك، ففى المناسبة الحالية، كانت هناك معارضة حاشدة قبل شن الحرب رسميا، ثم مرة أخرى فى يوم شن الحرب ـ ولم تكن هناك أية مظاهرات مضادة. وهذا فرق جوهرى. ولولا عامل الخوف الذى أشرت إليه، لربما كانت هناك معارضة أكبر كثيرا.

والحكومة تعلم أنها لا تستطيع القيام بعدوان وتدمير لفترة طويلة كما حدث فى فيتنام لأن الشعب لن يتحمل ذلك.

وليس إلا طريق واحد للقيام بحرب اليوم. أولا، اختيار عدو أضعف كثيرا، عدو يفتقد القدرة الدفاعية. ثم تزايد التلميح فى نظام الدعاية وكأنه على وشك القيام بعدوان علينا أو أنه تهديد مباشر. ثم، سوف تحتاج إلى نصر سريع مبهر. ومن الوثائق الهامة التى تسربت عن رئاسة بوش الأب وثيقة ترجع لعام ١٩٨٩ تصف كيف يجب أن تقوم الولايات المتحدة بحرب. تقول الوثيقة إن الولايات المتحدة يجب أن تحارب أعداء أكثر ضعفا بكثير، وإن النصر يجب أن يكون سريعا وحاسما، حيث إن التأييد الجماهيرى سوف يتلاشى سريعا. ولم يعد الأمر كما كان فى الستينيات، عندما كان يمكن القيام بحرب لسنوات دون أية معارضة على الإطلاق.

وعلى وجوه شتّى؛ فإن الحركات الناشطة فى الستينيات والسنوات التى أعقبتها قد غيرت العالم كثيرا، بما فيه هذا البلد [الولايات المتحدة]، حيث أصبح الناس أكثر تحضرا فى نواح كثيرة.

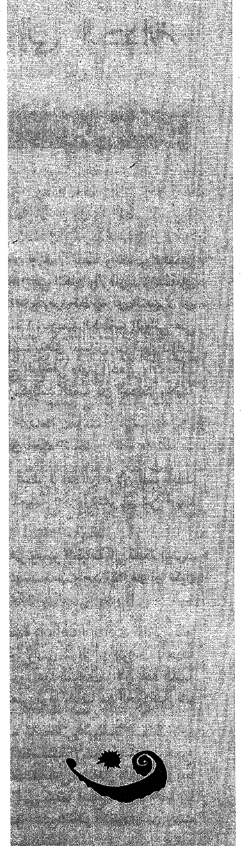
الهوامش:

(١) دأبت وسائل الإعلام الغربية، وتبعتها فى ذلك معظم وسائل الإعلام العربية أيضا، فى تسمية الحرب الدائرة فى العراق الآن بحرب الخليج الثانية، على اعتبار أن الحرب الأولى هى الحرب التى شنتها أمريكا وبريطانيا بمساندة معظم دول العالم ـ حبا أو كرها ـ على العراق فى يناير ١٩٩١. والواقع أن حرب الخليج الأولى هى التى كانت فى الثمانينيات بين العراق وإيران، ومن ثم تصبح حرب ١٩٩١ هى الحرب الثانية، والحرب الدائرة الآن هى حرب الخليج الثالثة، ولكننا هنا سوف نطلق حرب الخليج الأولى على حرب عام ١٩٩١، تمشيا مع ما يأتى فى معظم وسائل الإعلام من ناحية؛ ولأن الحربين الأخيرتين أطرافها هى نفسها، أمريكا وبريطانيا من ناحية، والعراق من ناحية أخرى.

(٢) يفرق تشومسكى بين التعبير الذى استخدمته الإدارة الأمريكية pre-emptive war، والذى ترجمته وسائل الإعلام العربية "حرب وقائية"، وبين التعبير الذى يرى أنه أنسب لوصف الحرب الحادثة، وهو: preventive war، وسوف أستخدم لهذا الأخير تعبير "حرب وقائية"، والذى هو أنسب للمعنى، أما التعبير الأول فسوف أستخدم له "حرب إجهاضية"، وهو يناسب المعنى الذى يشرحه تشومسكى لهذا المصطلح، كما أننى بالرجوع إلى المعاجم وجدته فى **المعجم النفيس**، مجدى وهبة.

الدراسات





تطور أدوات الصياغة الروائية
من الواقعية إلى الحداثة

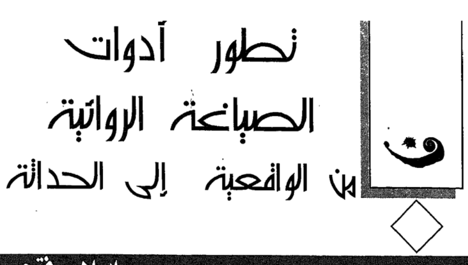
إبراهيم فتحى

المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع :
خطاب النقد المسرحى الاجتماعى المصرى
[١٩٥٢ - ١٩٦٧] نموذجا

سامى سليمان أحمد

الزواج السردى : الجنوسة النسقية

عبد الله الغذامى



إبراهيم فتحى

كـل سـرد روائـى ـ لأغـراض التحلـيل وحدها ـ يتألف من جزئين: قصة وخطاب. وتتكون القصـة مـن أحـداث events هـى أفعـال ووقائع happenings فى المكان والزمان بالإضافة إلى موجـودات existents هى الشخصيات ومفردات المشهد setting، ومن خطاب أى التعبير، أى وسـائل توصـيل هـذا المحـتوى .. فالقصة تجيب على سؤال ماذا؟ ويجيب الخطاب الروائى على سـؤال كـيف؟ ولا ينفصـلان إلا عـلى نحـو تجـريدى. إن الخطاب يتعلق بمسائل من قبيل المؤلف والمؤلف الضمنى والرواى ووجهة النظر والمناجاة الذاتية والمونولوج الداخلى وتيار الشعور والأوصاف وتلخـيص مـرور الـزمان. وتلـك المسـائل هـى كيفية التعبير عن مكونات القصة من أحداث وحبكة ومكان وزمان وشخصيات.

القصة والحبكة: (الحبكة فى العربية من حبك الثوب أى أحكم نسجه)

كانـت الحـبكة عند أرسطو تدل عليها الكلمة التى تعنى أسطورة mythos لأن المسرحيات مستمدة عـادة مـن هذا النبع الميثيولوجى، والترجمة الفرنسية للحكبة fable تشير إلى شئ قريب من ذلك قد يعنى حكاية خرافية أو رمزية.

أمـا الكلمة الانجليزية فتشير ابتداء من القرن السادس عشر وعصر الطباعة إلى قطعة أرض، ثـم إلى وصـفها وتحديـد أبعادهـا، وقطعـة الأرض هـذه قد يملكها شخص واحد بدلا من أن تكون ملكية جماعية كما هى الحال فى الحبكات الأسطورية الموروثة.

وتخـتلط كـلمة "حـبكة" فـى بعـض الكـتابات بكـلمة عقدة complication، وتعنى دفع التعقـيدات فـى الأحداث إلى ذروتها لتحل بعد ذلك فى النهاية، وليس شرطا أن تترادف الحبكة مـع تعقـيد وحلـه. وتشـجع الكـلمة الفرنسية intrigue على شيوع هذا الترادف، لأن هذه الكلمة تعنى تسلسل الأحداث وتعقدها اللذين يؤديان إلى خاتمة، أى تعنى نوعا خاصا من الحبكات، كما تعنى التعقيد الكوميدى للأحداث بهدف التشويق.

وقد ميز الشكلانيون الروس بين الحكاية fabulaأو المادة القصصية الأساسية، أى: مجموع الأحـداث المـروية فـى السـرد، والحـبكة sujet أى: القصـة كمـا تحكـى بـالفعل عـن طريق ربط الأحـداث معـا، فالحكايـة هى ماذا حدث بالفعل. أما الحبكة فهى كيف أصبح القارئ واعيا بما حـدث، أى نظـام ظهـور الأحـداث فى العمل الأدبى نفسه، سواء على النحو التقليدى من حيث الترتيب الزمنى أو على نحو استرجاعى (فلاش باك)، أو فى وسط الأشياء.

فالحبكة بمعنى ترتيب الأحداث هى إجراء يقوم به الخطاب الروائى، فهذا الخطاب هو الذى يحول الأحداث إلى حبكة. والخطاب هنا هو نمط العرض، والحبكة هى القصة كما صنعها الخطاب. وليس ترتيب العرض بالضرورة هو ترتيب المنطق الداخلى "الطبيعى" للقصة نفسه لأن وظيفة ترتيب العرض توكيد أحداث بعينها أو نزع التوكيد عنها، وتفسير بعض الأحداث وإغفال تفسير أحداث أخرى، وتركها لاستنتاج القارئ، والتقديم المباشر لأحداث، والحكى عن أحداث أخرى والتعقيب أو الصمت والتركيز على هذا الجانب أو ذاك من شخصية أو حدث أو تركه بلا تركيز، فالمؤلف يستطيع ترتيب الأحداث على أنحاء متغايرة، وكل ترتيب يؤدى إلى حبكة مختلفة ويمكن بناء كثير من الحبكات من القصة الواحدة نفسها.

لقد كانت الجدة والطرافة هى إضافة الرواية إلى الحبكة بدلا من تكرار حبكات أسطورية أو فولكلورية أو تاريخية تقوم على الانقياد الجمعى، كما تميزت الحبكة فى الرواية الواقعية بالتماسك فهى تستمد وحدتها واكتمالها من ذات فردية ولا تستمدها من التقليد الشفاهى ولا تصب فيه. وتختلف حبكات الرواية الواقعية عن الحبكة فى الموروث السردى من حيث إدراجها الأحداث فى نسق متماسك من زاوية مركزية الذات الفردية. فإن يقظة الذات الفردية كان ثمنها الإقرار بالسلطة: سلطة المال والسياسة باعتبارها مبدأ كل العلاقات بين الأفراد. وهكذا وجدت علاقات القوى تعبيرها من خلال الإدماج النسقى للذات فى كلية النظام، وكان هذا الإدماج جوهريا فى بناء الحبكة، فالحبكة فى وجه من وجوهها تجسد صعود الشخصية الرئيسية أو هبوطها من درجة إلى درجة داخل الصرح الاجتماعى نفسه، وكان الجوهر الكامن وراء الأفعال هو السلم الاجتماعى، هو البنية العميقة التى يترابط فيها الفرد مع الجماعة داخل شبكة علاقات.

وهذا التماسك النسقى يعتمد فى بعض الأحيان على تعاقب الأحداث كما هو الحال فى الحبكة الملحمية التراثية (ثم بعد ذلك) وقد تجئ أعمال البطل فى تتال زمنى قد يبدأ نموه بمولده وينتهى بموته فى منطق يسير فى خط مستقيم ـ عادة ما يكون منطقا سببيا ـ يعتمد على القول بأن حدثا بعد ذلك يعنى بسبب ذلك، (post hoc ergo propter hoc) ويرى[1] الناقد والروائى إى.إم. فورستر أن تعريف الحبكة ماثل فى التأكيد على السببية داخل التعاقب الزمنى فالقول مات الملك ثم ماتت الملكة" قصة داخل التعاقب الزمنى فالقول: "مات الملك ثم ماتت الملكة قصة، أما: "مات الملك ثم ماتت الملكة من "الحزن" فهو حبكة. ولكن هذا التعريف منطبق على الحبكات فى السرد التراثى كما ينطبق على الحبكة الروائية. وهناك من يرى أن الرواية الواقعية قدمت حبكات مغايرة لم تتخل عن "ثم حدث بعد ذلك" ولكنها أخضعت التعاقب الزمنى للغائية بدلا من العلية. وفى الحبكة الغائية teleologic يجرى إعادة تشكيل لمعلومات الماضى عند نقاط استراتيجية فى الحبكة لا فى الخاتمة وحدها. ويعاد تعريف الحبكة الروائية الواقعية على المثال المعدل: مات الملك وماتت الملكة من الحزن ولكن اكتشف أن الأسقف قتلهما معا. وإذا كانت الحبكة هى الرواية فى جانبها المنطقى العقلى وتتطلب لذلك سرا يماط عنه اللثام، فإن هذا السر لن ينجلى إلا فيما بعد. ويقال فى هذا الصدد أن للرواية حبكة ظاهرة وحبكة خفية، هى بمثابة تعاقب هادف آخر قد يفوت القارئ عند القراءة الأولى، وهذه الحبكة تعمل على تنظيم عناصر فى النص وتفسيرها قد تبدو شاذة غامضة أو زائدة عن الحاجة. ولا تقتصر الحبكة الغائية على كشف "سر" فهى تكشف عن معان كلية تتشكل عند اكتمال السرد وتعيد تشكيل ما سبق من دلالات[2].
فإمكان المعنى الذى رسمه التعاقب من خلال الزمان يتوقف على القوة التشكيلية المتوقعة للنهاية. وهذا الجانب الغائى فى الحبكة سيواصل البقاء متحورا معدلا فى الرواية الحداثية التى ما تزال تفترض أن هناك معنى ونظاما ما فى العالم والكون، وعند إدوار الخراط على سبيل المثال فى: "رامة والتنين" لا تستمد أحداث الحبكة أهميتها من دفع القص إلى الأمام بل لدلالاتها الرمزية التى لا تتكشف مباشرة عند سرد الحدث بل بعد ذلك. وقد تميزت الرواية الواقعية بإبرازها دور الفرد فى تحقيق حبكة تحدث تغييرا فى وضع هذا الفرد ووعيه دون إبراز لفاعليته فى التحول الاجتماعى، فقد نقلت فكرة التغيير نحو التحولات النفسية والأخلاقية.

ولكن هذه الحبكة الغائية نفسها تقلص دورها فى الحداثة؛ فالتغير لا يتعلق عندها بالبحث عن غاية على المستوى السيكولوجى للفرد فى ارتباطه بجماعة ما بل يتعلق بتوليد نظام جديد على مستوى شكلى بحت، نظام فنى بمثابة بديل للعالم الواقعى.

وإذا عدنا إلى القص الواقعى وجدنا الأحداث تقع معا فى توزيعات ترتبط معا ارتباط علة بمعلول، وتتحول المعلولات إلى علل لمعلولات أخرى. وقد نقرأ عن أحداث ليست مترابطة على هذا النحو ولكن مواصلة القراءة تجعلنا ـ كما سبق القول ـ نستنتج ترابطا وفق مبدأ غائى أعم. وعلى أى حال، لقد أوضح أرسطو أن نطاق العلية يختلف من البداية ـ حيث يبدو كل شئ ممكنا ـ إلى الوسط ـ حيث تصبح الأشياء محتملة ـ إلى النهاية ـ حيث تتجلى "الضرورة" ـ .

ولكن مفهوم البداية والوسط والنهاية لا ينطبق على الأفعال الواقعية، بل على القصة بعد أن يجسدها الخطاب، فهذه الحلقات المتعاقبة لا معنى لها فى الواقع، بل تبعا للخطاب فأين نضع نقطة البداية؟ إن الميلاد ليس بداية والموت ليس نهاية، والتوجه إلى وسط الأشياء قرار تحكمى يتعلق بالخطاب: بالفن لا الحياة.

ويرتبط مفهوم الحبكة فى الرواية الواقعية برؤية تقوم على الكلية والاستمرار، ولكن لحظتنا التاريخية لم يعد ممكنا فيها رؤية هيجلية لكلية الأشياء؛ فهناك انفصال حاد بين الحياة العامة ذات الأبعاد الشاسعة والحياة الخاصة للفردية التى تنسحق تحت وطأة هذه الحياة العامة. إن الحياة العامة كما يتخيلها الفرد بدفقاتها ودواماتها المضطربة وافتقادها الشكل المحدد وتغيراتها السريعة وأزماتها تخلق ذاتا فردية تفقد تماسك قوامها وتكاد تفقد تحديدها الخارجى المستقر، على حد قول الروائى الأمريكى سول بيلو[٣].

ولم تعد الفاعلية الفردية ذات تأثير فى عالم تتحكم أقلية فى مصائره. ولم يؤد ذلك إلى إلغاء الحبكة بل إلى تغير فى آلياتها، فإن قصة أو رواية بلا حبكة هى ـ كما يقول سيمورشاتمان ـ استحالة منطقية. وبدلا من أن تكون الأحداث متضايفة متسلسلة ذات نتائج على نحو جذرى تغير الوضع ولم يعد من المفترض صياغة السؤال عما سيحدث بعد ذلك ولا تقديم إجابة عنه، فنحن نعرف أن الأشياء ستظل كما هى عموما، ولم تعد المسألة حسم الأحداث على نحو سعيد أو تعيس، بل الكشف عن وضع للأمور، ولم يعد للترتيب الزمنى دلالة كبيرة فما من حسم لشئ فى حبكات الكشف وإماطة اللثام، كما لم تعد الأحداث تلعب الدور الرئيس؛ فالحبكات الحداثية تتجه نحو الشخصية بقدر متزايد، فهل تتزوج البطلة فى قصة تقليدية؟ وهل ينجح البطل فى مسعاه؟ وهل تتحقق الأمنية؟ أسئلة ذات أهمية كبيرة، أما أن ينفق ميخائيل وقته فى استدعاء الذكريات أو معانقة رامة أو أحلام اليقظة فلا أهمية حاسمة له؛ لأن كل واحد من هذه الأفعال غير المترابطة، غير السببية، غير الدافعة إلى الأمام ستكشف عن ملامح من الشخصية، ومعاناتها.

إن المبدأ المنظم هنا هو إمكان الحدوث؛ فثمة ميل قوى عند القراءة للربط بين أى أحداث مهما تباعدت، فإذا لم تكن هناك علاقة ما بين فعل وفعل فما الذى يجعل من النص نصا واحدا وما الذى يمنعه من الاضمحلال متفتتا إلى غبار من الأحداث العرضية؟

أصبح البحث فى الحبكة الحداثية ذات الأحداث المفككة العرضية منصبا على هذا الذى يربط ويجمع لكى يكفل وحدة متخيلة للنص الروائى. وفى بعض الأحيان كانت هناك عودة إلى أشكال سرد سابقة للرواية، مثل الأسطورة فى حبكة خفية موازية (أوليسيس عند جيمس جويس). وفى أحيان أخرى كانت الرموز أو المجازات التصويرية تلعب دور عامل الربط. إن الحبكة التقليدية اليوم فى مأزق، لقد كانت بمثابة تطابق حافل بالمعنى بين البعد الفردى الممثل فى الأحداث والبعد الاجتماعى الممثل فى السببية الشاملة. وهى إذا وقفت عند التمسك بالأحداث الفردية الخالصة، بالصدق الذاتى فإنها تغامر بالتحول إلى ملاحظة سيكولوجية غير قابلة للتعميم ليست لها إلا قيمة حالة إكلينيكية. وهى إذا حاولت أن تسيطر على بنية المجال الاجتماعى الشاملة غامرت بأن تحكمها مقولات المعرفة المجردة بدلا من التجربة العينية وهبطت إلى مستوى

توضيح قضية أو افتراض نظرى؛ بل قد تتحول إلى مستوى مسح اجتماعى سوسيولوجى سطحى. وهناك المحاولة التى أصبحت كلاسيكية وتقوم بها الحداثة بعد أن استمدتها من النزعة الطبيعية. وتتمثل هذه المحاولة فى تحويل الوقائع المتناثرة العرضية التى هى سمة لحظتنا التاريخية والتى تصور بمنحى وصفى خبروى خالص، والتى يبدو واضحا أنها لا تمتلك معنى داخليا نابعا من ذاتها إلى رموز أو مجازات تتجسد تجسدا ماديا غليظا. وتحيا الأحداث حياة مزدوجة على مستويين منفصلين: مستوى الوجود التجريبى، ومستوى هيكل كلى علائقى. فكل واقعة معاشة منفصلة تدمج لكى تتكامل فى كل خارجى قد يكون مفروضا عليها، وكل قسم من الأحداث يسوده مركب رمزى أساسى وتقوم العلاقات بين وحدات العمل بواسطة خرائط أسطورية أو رمزية معقدة ودلالات متقاطعة. ويعتمد الرمز فى الكثير من الأحيان على أن يطفو فوق ما يبدو أنه غياب للحبكة فى "شريحة الحياة" وهى ترجمة للمصطلح الفرنسى tranche de vie الذى ألصق أحيانا بإميل زولا ومدرسته الطبيعية. وتقدم تلك الشريحة الحياة فى عريها الفج، كما هى فى تدفقها الحيوى وبواعثها الأولية دون زينة أو تعديل أو تنظيم.

المكان

يحتوى المكان الروائى على "موجودات" يخلق القارئ من الكلمات التى تصفها صورا ذهنية تختلف من قارئ إلى آخر. وترى العصور المختلفة المكان بطرق مختلفة. إن الدولة الحديثة أكبر كثيرا من أن تدرك بوصفها وحدة طبيعية، وليس من الممكن مزاولة خبرة المواطن المصرى - مثلا - على نحو مباشر واقعى بالنسبة للفرد، فلابد من إعادة خلق هذا المكان بوسائل التصورات المشتركة والأخيلة المقتسمة عن طريق اللغة والمعلومات، ولا تصبح المساحة "موقعا" أى استخداما روائيا للمكان إلا حينما تسعى أمة، أو شخصية، أو مؤلف إلى التحكم فى هذا الحيز واستيعابه؛ فالوصف الروائى هو المعادل الأدبى لفعل السيطرة السياسية والاجتماعية والقانونية، هو نوع من الامتلاك. وتعتمد فكرة الوصف اعتمادا كبيرا على أفكار ثقافية حول: ما الذى يستطيع المرء أن يراه أو يحيط به بالكلمات وسط اختلاط الأشياء والبقاع؟ فاللغة تسمى الأشياء وتعيد تشكيلها، وما يمكن وصفه هو ما يقبل التصور والإدراك.

لقد تم الانتقال من المنظر الرمزى فى أشكال القص التراثية إلى منظر الواقعية فى الروايات المبكرة إلى المناظر الذهنية المعبرة عن الذات بعد ذلك. إن زقاق المدق وخان الخليلى وغيرهما هى مواقع ذات دلالة. فالروايات تضع يدها على المكان وتحوله إلى نظام من المعنى، مكان الامتداد الديكارتى القابل لأن يأخذ طابعا كميا، مكان التبادل والتعادل فى السوق والإيقاعات الجديدة لزمن قابل للقياس، عالم المواضيع الدنيوية منزوع السحر للنظام السلعى بحياته اليومية التى أعقبت الحياة التقليدية.

فالمكان موضوع للرغبة إذا كان ملكية عقارية مثلا عند بلزاك، وهو موضوع للنفور إذا كان حيا فقيرا فى عينى حميدة الطامحة إلى الثراء، وهو موئل وملاذ مبارك بجوار الحسين لعائلة متوسطة فى زمن الغارات أثناء الحرب وإن لم يصد غائلة الموت.

بعد الواقعية أصبح دمج المكان الموصوف فى نظام أوسع من المعنى يفترض أن يكون المعنى جماليا خالصا؛ فمدينة الاسكندرية عند إدوار الخراط هى مدينة كأنه يراها دائما للمرة الأولى تحمل وعودا بكل ما فى العالم من جمال ومتعة رغم كل إحباط وفقدان. ولم يعد تبرير المكان أيديولوجيا وتاريخيا مهما؛ فهو يظل فى الذاكرة خارج الزمان. وليست اسكندرية لورنس دريل نظاما موحدا من المعنى بل هى عدة أنظمة تبعا للمنظور الشخصى، وليس من الممكن حسم امتياز منظور على منظور على العكس من اسكندرية محفوظ فى "ميرامار"، فإن اختلافات المنظور تؤدى إلى نقطة مركزية تضبط الاختلالات وتحكم تعاطف القارئ أو نفوره وتبنى رؤية كلية، لأن وجهات النظر العابرة فى بنسيون يصلح إطارا مكانيا ذا فاعلية فى إبراز ملامح فترة انتقال سياسية، تتصادم كاشفة عن وجهها وطبيعة علاقاتها.

لقد كانت الرواية الواقعية في سعيها إلى مشاكله الحقيقة تعبر عن القدرة على وضع الإنسان بالكامل داخل بيئته الفيزيقية، وأهمية البيئة فى الصورة الشاملة للحياة. وكانت الأوصاف الممتدة التفصيلية تعكس المشهد المكانى بوصفه قوة فاعلة تتغلغل منتشرة فى كل شئ[٤]. ولكن المكان ليس وعاء فارغا فنحن نعرفه من خلال ما يحويه من أشياء فى أشكالها وأوضاعها وعلاقاتها. ولم يكن الروائى يصف هذه الأشياء كأنها طبيعية ميتة. ولم يكن ما يعنيه تقديم الديكور الخارجى كأنما نراه بأعيننا أو كأننا "كنا هناك" بل كان الهدف دائما الربط بين الوصف والفعل الإنسانى، فالمكان فى نموذج الرواية الواقعية ساحة لمطامح ولأشكال من الصراع، وهو يؤثر فى الحبكة والتشخيص.

وترى سيزا قاسم أن الكتاب الواقعيين اتبعوا تقنية خاصة فى الوصف وهى التدقيق فى التفاصيل والاستقصاء؛ فتميز الوصف عندهم بأساليب مختلفة تتوقف على طبيعة توظيفه فى النص الروائى، فإما أن يوصف الشئ وصفا موضوعيا حيث يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له، أو أن ينظر إلى الشئ من حيث وقعه على الناظر أو السامع؛ فيلونون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها. وترى الناقدة أنه من هنا يأتى موقفان متغايران فى أسلوب الوصف: الأول موقف موضوعى، وموقف تمثله مدرسة أصحاب تيار الوعى، الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، بل إنهم وجدوا فى الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها فى نفس المتلقى وتلوينها بمزاجه الخاص، وتواصل سيزا قاسم التفرقة بين الموقعين فترى الأول يلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاد، بينما يلجأ الثانى إلى الإيحاء والتلميح، وهى ترى أن النصوص الواقعية تحوى مقاطع وصفية مستقلة على حين يأتى الوصف فى الموقف الثانى ملتحما بالسرد فى وحدات متضافرة[٥].

ومن الواضح أن سيزا قاسم تختلف اختلافا جذريا مع جورج لوكاتش أسبق الدارسين إلى طرح الخيار بين تقنيتى المنهج السردى والمنهج الوصفى. فهو على النقيض منها لا يدرج بلزاك وفلوبير معا فى فئة تصنيفية واحدة بل يعتبر الأول ممثلا للواقعية فى إخضاع الوصف للسرد ويعتبر الثانى بداية للنزعة الطبيعية والمنهج الوصفى أما بالنسبة لمدرسة تيار الوعى فإن لوكاتش يعتبرها مكملة للنزعة الطبيعية فى عكوفها على تفصيلات وعى ذات معزولة فى العالم، فالمرصد الوصفى انتقل من جانب معزول فى سطح الواقع الموضوعى إلى جانب مماثل داخل الذات الفردية دون تضافر بين الوصف والسرد.

ولأهمية تقنيات النزعة الطبيعية فى الانتقال من الواقعية إلى الحداثة (الوصف التفصيلى المحايد عند صنع الله إبراهيم على سبيل المثال) سنقف قليلا عند لوكاتش فى مناقشته للمنهج الوصفى وعلاقته بالسرد؛ وذلك لأن لوكاتش لا ينظر إلى الواقعية باعتبارها مرحلة تاريخية معينة فى التطور الأدبى، بل ينظر إليها باعتبارها خارج التاريخ، تصلح تقنياتها اليوم كما كانت صالحة فى القرن التاسع عشر. وهو يرفض الحداثة جملة وتفصيلا على نحو مطلق وبكل مدارسها ويعتبر تقنياتها مرتبطة ارتباطا عضويا بإيديولوجية البورجوازية فى عصر الاستعمار. فالإنسان عند الحداثة منفرد منعزل والعزلة أو الوحدة هى حقيقة الوجود الإنسانى المحورية ووضع إنسانى عام، والعالم من المستحيل فهمه، كما أن الواقع طيفى شبحى، ولا يبقى إلا الانغلاق داخل الذات. وعلى النقيض من تصوير شخصيات نموذجية فى أوضاع نموذجية عند الواقعية، تصور الحداثة شخصية تتحلل فى عالم خارجى يتحلل. وهكذا تكلم لوكاتش[٦]. لذلك يرى أن "المكان" أودبلن ليس إلا خلفية منظرية فى رواية تيار الوعى: "يوليسيس" لجويس إن الوصف عند النزعة الطبيعية فى رأى لوكاتش لا يرتبط ارتباطا وثيقا بالحبكة. ويمكن من هذه الجهة حذفه، أما الفقرات الوصفية للمكان والأشياء والأفعال التى تدور فيه وتحدده فهى عند واقعية بلزاك وتولستوى سلسلة من مناظر درامية كثيفة قد تقدم نقطة تحول فى الحبكة، وهى توصف عند بداية الحداثة من وجهة نظر ملاحظ، وعند الواقعية من وجهة نظر مشارك. فالأشياء تكمل فعلا مهما فى دلالة رمزية. ولا يقدم الواقعيون وصفا لشئ ما بهدف استحضاره بل بهدف تصوير التأرجحات فى حياة البشر، ولا ترفض سيزا قاسم أن تعتبر وصف المكان عند بلزاك مثلا مرتبطا

بحقيقة الشخصية، فمنزل الأب جرانديه يلخص حياته، فالمكان يكتسب صفة المجاز المرسل (metonymy) (ربما كان الأوفق أن نقول "الكناية" بدلا من المجاز المرسل فى ترجمة المصطلح الأجنبى فالمجاز المرسل ترجمة لمصطلح آخر هو synecdoche إ.ف). فالساكن هو المسكن، وترى الناقدة أن الوصف شمل وحدتين أساسيتين هما هيئة المنزل العامة، وحجرة الجلوس وترك أجزاء المنزل الأخرى لصلب الرواية، لارتباطها بأحداث الرواية كما يقول بلزاك نفسه، فليس الوصف الواقعى مقاطع مستقلة.

ونعود إلى لوكاتش وهو يفسر غزارة الأوصاف أو ضآلتها بتعقيد العلاقة بين الفرد وفئته الاجتماعية أو بساطتها، فحينما تكون تلك العلاقة بسيطة مثل علاقة السيد أحمد عبد الجواد بفئة التجار التقليديين فى ثلاثية نجيب محفوظ تكون الإشارة الموجزة المقولبة إلى الخلفية إلى الدكان والبيت وحجرة أمينة وإلى المظهر الخارجى والعادات الشخصية كافية لتقديم تشخيص اجتماعى واضح شامل، ولا ينجز التفريد إلا من خلال الفعل واستجابات الشخصيات للأحداث فى بيئة محددة الملامح.

وقد لاحظت سيزا قاسم فى نظرة نافذة مستوعبة أن محفوظ على النقيض من بلزاك يكتفى بالخطوات العريضة والملامح العامة للمكان فى الثلاثية، وهو لا يفرق بين الأماكن المختلفة الفردية تفريقا واضحا، فالكلمات المستخدمة لا تحمل فى طياتها صورا خاصة، بل هى مجرد مسميات لأشياء تتكرر من مقطع وصفى إلى آخر بلا تمييز بين الدكان أو حجرة النوم أو مجلس القهوة أو بيت السيد محمد رضوان أو حجرة استقبال زبيدة(٧).

فنجيب محفوظ يعود إلى تقنيات فى الوصف ترجع إلى ما قبل الرواية الواقعية تخففا من إسهاب الوصف البلزاكى فى عصر الكاميرا.

ويذهب لوكاتش إلى أن الواقعية التى تشكلت تدريجيا وسعت على نحو مطرد من التقنيات الأدبية وأرهفتها؛ فقد طورت المنظور والحبكة الكبيرة الشاملة وإحكام جهاز التسجيل (والرصد) الأدبى واللغوى بحيث أصبح قادرا على النفاذ إلى مساحات كبيرة من الواقع الاجتماعى والفردى، فهى صيغة ممتازة لمعرفة العالم الذى نعيش فيه والحياة التى نحياها.

فالواقعية ـ عنده ـ تضيف إلى تقنية التفريد فى الوصف وإبراز الطابع الخاص للمكان والأشياء التقنية الدرامية حيث يتحول الوصف التفصيلى إلى فعل وحركة وملامح شخصية. إن بلزاك يرى أن ألوصف الدقيق للقذارة والروائح والوجبات فى البنسيون مهم لتقديم النوع الخاص من نزعة المغامرة عند شخصيتى فوتران وراستنياك)، كما يرى أن الوصف التفصيلى لمنزلين يمتلك كلا منهما نوعان متقابلان من المرابين ضرورى لتصوير اختلافهما بوصفهما فردين ونمطين اجتماعيين.

ويلاحظ لوكاتش أن هذه التقنية الدرامية فى تصوير الشروط البيئية لحياة الشخصيات بدرجة كبيرة من الاتساع (عند بلزاك وديكنز وستندال وتولستوى) تصلح للتعبير عن واقع جديد يولد، عن انتقال من مجتمع يتعفن أو يضمحل إلى مجتمع صاعد يبنى من جديد، فالتقنيات الواقعية نشأت فى فترة تحويل اجتماعى، لا فى فترة ركود ونواتج جاهزة مكتملة راكدة كما هى الحال فى فترة نشوء الحداثة. لقد فهم الواقعيون تغير البيئة والأماكن والأشياء كشبكة من قصص فاعليات فردية، ولم تكن المصانع والمزارع والشوارع وبيوت المدن والممتلكات نواتج نهائية، بل فى مرحلة الصنع والتشكيل وإعادة البناء لرجال يقومون بتصميمها وإبداعها. لقد كان الواقع الاجتماعى "شفافا" نسبيا نتاجا للفاعلية الإنسانية، ما تزال علاقاته الجوهرية الكلية مرئية بواسطة العين المجردة فاتحة الطريق أمام إمكان سرد روائى حقيقى(٨).

أما المنهج الوصفى عند بداية الحداثة فيواجه مجتمعا وطيد الأركان، حيث لا يشارك الروائيون والقراء مشاركة نشيطة فى حياته ولا يخفون نفورهم وكراهيتهم للأوضاع السائدة (كما

هـى الحـال عـند قصاصـى السـيتينيات وروائيـيها فى مصر). وتصبح وجهـة النظر هى وجهـة نظر ملاحـظ نـاقد للواقـع متخصـص فـى حرفة الكتابة. فالأساليب الجديدة فى تصوير الواقع لا تنشأ مباشـرة عـن جـدل بـاطن فـى الأشـكال الفنـية نفسـها، بل تتحدد اجتماعيا وتاريخيا كما يذهب لوكـاتش. فهـى من ناحية أساسية نتاج تطور اجتماعى.فالمعايشة أو الملاحظة بديلان أمام الكتاب فى مرحلتين مختلفتين من الرأسمالية، ويمثل السرد (أسلوب المعايشة والمشاركة) والوصف (أسلوب الانعـزال والملاحظة) الصيغتين الأساسيتين لهاتين المرحلتين)[9]. ولا يرى لوكاتش إمكانا لأن يكون أسـلوب الملاحـظ المـنعزل هـو أسلوب الانعزال عن الأيديولوجية السائدة، ومسلمات الفهم المشترك واتخاذ مسافة منهما فى واقع مرفوض. وهو أسلوب يحاول نزع القناع عن الواقع باختبار كل شىء عـلى محـك الوقـائع الصـلبة العنـيدة الـتى يرفض الكاتب أن يدمجها داخل القصة الإيديولوجية الرسمـية، فهـو يرى أن القصة ليست كما تروى، ويزعم أنه يرفض السرد السائد ويقدم تكذيبا له عـن طـريق الأوصـاف المحـايدة الـتى تقـدم العـالم كمـا هو. وهذه الصيغة الوصفية التلغرافية دون تفسـيرات أو شـروح، عند جيل الستينيات فى مصر كما كانت عند همنجواى، صيغة ثرية حافلة بالإمكانات الكشفية لا تستحق إهالة اللعنات.

إن هذه الصيغة لا ترفض وصف "لأفعال" فى واقع يقلص من دور الفرد وفاعليته ومشاركته ولا ترفض تتبع الاستجابات ولا الإيماء بدلالة الفعل أو غيابها.

ويؤكـد لوكاتش أن النزعة الحيادية ينصب وصفها على الوجود اليومى لفرد عادى ولروتين هذا الوجود، وهى بذلك تعوق الانعكاس الشامل للواقع، ولكن الصيغة الوصفية عند إبراهيم أصلان والبسـاطى وصـنع الله إبراهـيم الذيـن يتـبعون مـنهج همـنجواى إلى بعض الحدود تقوم على ثلاث أدوات جمالية هى المكان والواقعة والمشهد. فاللوحة المكانية لا تزاحم عناصر السرد الأخرى، وهى ترسم فى إيجاز وعبر لمسات، فهى لوحة ناضرة حية. كما أن الوصف خاضع لتحكم وتقديم وعدم اندفـاع كـأن رسـاما انطباعـيا هو الذى يقوم به. ويتمشى مع الإحساس بالمكان إحساس بالواقعة، الواقعـة مرئية أو مسموعة أو ملموسة، ومجموع الوقائع تقرر فى جرأة دون محسنات لفظية تخفى مـا فـيها مـن قـوة ونصـاعة ووضوح. وبين الحس المكانى وحس الواقعة هناك الإحساس بالمشهد، فالأمكـنة ليسـت وحـدة جغرافـية، والوقـائع ليسـت متـناثرة لا انسـجام بينها، ولكن يوجد بين المتـباعدات الإحسـاس بالمشـهد فـى عمومـه. وبذلـك يقـول الكاتـب الحق، أى ما يعرفه مباشرة، فـالإبداع والخـيال متمشـيان مع ما شاهده وأحس به، وهو لا يصور فراغا بل فعلا نابضا بالتركيز عـلى الصـفات المـيزة الفارقـة فـلا يـتطاير المكـان هشـيما أو قطعا مبددة، بل يصبح لــه تماسكه الخـاص، وهكـذا يكـون الحكم على الأشياء فى حقيقتها لا منقولة متلقاة، فالمدركات المقتبسة من تجارب الآخرين والمفهومات المقررة تخدعنا وتحول أبصارنا عن الاستجلاء الواضح[10].

ثم يعود لوكاتش إلى تأكيد أن الوصف يصبح هو الصيغة السائدة فى فترة تاريخية تفقد حسًا مـا له الأولويـة، حـس الـتوزيع الصـحيح للتأكـيد، وإبـراز ما هو جوهرى، فترة يتزايد فيها نزع الطـابع الإنسـانى عـن الحياة، إن السرد عنده يقيم تناسبا بين الأشياء، أما الوصف فيضع علامة التسـاوى بيـنهما، كما أن السرد يقوم باختيار جمالى للعناصر الأساسية داخل الثراء المتنوع للحياة بدلا من وصف أشياء على درجة متساوية من عدم الأهمية.

إن الكاتب بوصفه ملاحظا يقوم بالوصف حينما يريد أن يحقق وصفا شاملا مستوعبا يرفض أى مـبدأ للاخـتيار سيقع فى مأزق السير العقيم إلى ما لا نهاية فى تفاصيل بعد تفاصيل، وإما أن يقـف ببساطة عند الجوانب السطحية فينصب اهتماماته على مواقف ساكنة، وعلى حالات نفسية أو شـروط للأشـياء طبيعـية سـاكنة، ويواصـل لوكـاتش القول بأنه فى هذا المنهج الوصفى تستطيع الأشـياء أن تكتسـب دلالة عن طريق مفهوم مجرد ما، رمزى أو مجازى أو أسطورى يعتبره المؤلف جوهـريا بالنسبة لوجهـة نظـره إلى العـالم. فالمـنهج الوصـفى أو المدخـل الجمالى لــه يولد المناهج الشكلية فى القص، ولوكاتش بطبيعة الحال يرفضها جميعا، فهى ناشئة عنده عن فقدان الترتيب السـردى والتراتـب الـلحمى بـين الأشـياء والأحـداث، أى أن كـل الجوانب الأساسية فى الحياة

تختنق بذلك تحت تحت غطاء من التفاصيل الدقيقة المحددة تحديدا مرهفا ويتم تمجيد الوصف المسهب لذرات الغبار ولكل ما هو هامشى. فالوحل على حذاء نابليون عند لحظة تنازله يصور بالدقة نفسها التى يصور بها الصراع النفسى على وجهه، وهكذا يرى نقاد الواقعية أن هناك خطرا يتعلق بأن تصير التفاصيل مهمة فى ذاتها، فذلك يضعف فن السرد، كما تكف هذه التفاصيل عن أن تكون ناقلة لجوانب عيانية من الفعل، بل تكتسب دلالة معزولة عن الفعل وعن حياة الشخصيات فاقدة بذلك العلاقة الفنية مع التكوين السردى ككل. ويرى لوكاتش على سبيل التعميم أن كل تفاصيل وصفية هى بالضرورة مبعثرة مستقلة تسحب النضارة والرعشة والروعة من الحياة إلى الصورة المصغرة، لأن الكل لم يعد حيا بل أصبح نتاجا مصطنعا قد ركب جزءا بعد جزء.

وفى بعض الأحيان قد يصف المؤلف كل شئ من وجهة نظر سيكولوجية شخصياته فيصعب بذلك تقديم تمثيل متسق للواقع، وتقفز وجهة نظر المؤلف الضمنى من هنا إلى هناك، وتنتقل الرواية من منظور إلى آخر مما يهدد فى رأى نقاد الواقعية بفقدان الرؤية الكلية؛ لأن المؤلف الضمنى يضع نفسه فى مستوى شخصياته، لذلك قد تتحول الرواية فى مقاطعها الوصفية إلى فوضى كاليدوسكوبية، ويشارك بعض النقاد مثل عبد المحسن طه بدر لوكاتش فى رفضه للمنهج الوصفى الضيق عند مناقشة الأعمال الحداثية، لأنه يفرض على العمل افتقاد الموقف، فالتسوية الماثلة فى هذا المنهج تجعل كل شئ استطراديا، كما تعتبر كل شئ عرضيا مفاجئا، (تعليق عبد المحسن طه بدر المتكرر على الأعمال فى البرنامج الإذاعى الثقافى).

ويرفض الواقعيون عموما القول بأن الوصف التفصيلى الدقيق ينقل شعرا فالوجود الكثيف للأشياء أى شعرها لا يتحقق فى السرد إلا حينما يكون المكان ساحة للمطامح البشرية، مسرحا أو أرض معركة لصراع البشر فيما بينهم، فلا وجود عند لوكاتش فى مقاله الشهير "عن السرد أو الوصف" لشعر أشياء مستقل عن حيوات البشر. كما أن الفن الحق لا يقف عند الوصف المستغرق للشئ كأنك تراه من كل جوانبه وفى كل مستوياته، بل يمضى إلى عرض وظيفة هذا الشئ فى شبكة المصائر الإنسانية، وتقديمه بمقدار ما يلعب دورا فى مصائر البشر وأفعالهم وأهوائهم.

ولكن وجهة النظر ـ هذه ـ أحادية الجانب فى تقديمها معيارا نهائيا جازما لكيفية وصف المكان والأشياء، وهذا المعيار يقف عند إيجابية الفعل، فهناك أعمال وصفية لها شعريتها الخاصة: شعريتها الشيئية التى تنقل الأشياء إلى دائرة إدراك جديد، متحرر من قوة جذب الروتين والعادة، فانتزاع الأشياء عن طريق الوصف التفصيلى من سياقها يوجه ضربة إلى الاستجابات المخزونة المبتذلة القياسية التى صارت الكليشيهات اللفظية محشوة بها، مما يدفع القارئ إلى وعى معمق بالأشياء ونسيجها الحسى، يعيد إلى الإدراك حدته ويمنح العالم حولنا كثافة شعرية، ويتجلى ذلك فى أعمال روائية مثل مالك الحزين لإبراهيم أصلان.

ومن الملاحظ فى أعمال الحداثية أن المكان يصور بطريقة تختلف عن طريقة التركيز والإحاطة الموحدة الشاملة كما كانت الحال مع مراعاة قواعد المنظور فى الواقعية. فالآن يصور المكان باعتباره تجاورا من أجزاء لا يضمها قالب هندسى متجانس مقفل إلى هذه الدرجة أو تلك، ولا تصطبغ تلك الأجزاء المكانية بما تفرضه وجهة نظر معممة عليها، وقد لا ترتبط معا إلا عن طريق معنى استعارى فى بعض الأحيان، فالقارئ ينتقل من أحد التفاصيل ذى الاستقلال الذاتى إلى تفصيل منفرد آخر دون إمكان لإدراك الأجزاء كلها فى وقت واحد، فلم يعد التجانس والشمول والتلاؤم المتبادل عناصر حاسمة فى تصوير المكان. إن الجبل والصخرتين المتعانقتين فى "التاجر والنقاش" لمحمد البساطى يصوران من زاوية الوعى الأسطورى لسكان البلدة، ويصور السوق ودكاكينه بطريقة واقعية، ويصور بيت الغانية وما يدور فيه بطريقة غرائبية محيرة، فهناك تصوير متقطع، وسلسلة مفكوكة الحلقات من مراكز الرصد، ومنظورات جزئية متباينة، ولسنا أمام مكان متجانس يحكمه نظام موحد، فالأجزاء المكانية تحكمها مبادئ تنظيم داخلى متضاربة، أجزاء متقشفة التضاريس والملامح، وأجزاء تتراكم فيها الأوصاف، وأجزاء أسطورية غارقة فى الخيال.

الزمان

يصف أرنولد هاوز تغير تجربة الزمان فى العصر الحاضر عن العصور الماضية بأنها مرتبطة بتقدم التكنولوجيا والمدن العملاقة، ورؤية العالم بعينى رجل المدينة والاستجابة المرهفة للمؤثرات الخارجية. فحياة المدينة حافلة بالتغير والإيقاع المتوتر والانطباعات المفاجئة الحادة. ولكن كل الانطباعات عابرة زائلة تتصف بسيادة اللحظة على الاستمرار، فكل حادث هو موجة لن تتكرر بجرفها نهر الزمان الذى لا يستطيع المرء أن ينزل فيه مرتين. ويترتب على هذا الموقف الانطباعى إدراك بأن الحقيقة ليست وجودا مماثلا لنفسه فى كل لحظة بل صيرورة بلا بنية أو اتجاه. وهذا الموقف يدرك أن ما هو ثابت متماسك يصير مجموعة من التحولات دائمة التغير. فالحقيقة فى هذا الواقع المثير الدينامى معيارها ذاتى فردى يتعلق باللحظة الراهنة والموضع الحالى(١١). ويرى هاوزر أن هذا التصور الجديد للزمان تتلاقى فيه كل خيوط النسيج التى تؤلف مادة الفن الحداثى. فالتأكد ينصب على تزامن محتويات الوعى وكمون الماضى فى الحاضر، وانسياب فترات الزمان المختلفة معا ـ فى الوعى طبعا ـ وسيولة التجربة الذاتية إلى حد لا تعود معه متجسدة فى شكل محدد، والتدفق غير المحدود لمجرى الزمان الذى يحمل معه النفس، ونسبية المكان والزمان، وهذا التصور وراء التخلى عن الحبكة الروائية المحكمة، وعن البطل وتحليل نفسيته، كما هو وراء بروز تقنية المونتاج السينمائى واستخدامها فى الأدب.

ويؤكد هاوزر التطابق بين خصائص هذا الفهم الجديد للزمان القائم على التزامن بدلا من التعاقب المنتظم إلى الأمام، ويبين أساليب فن الفيلم، فقد أصبح للزمان طابعا مكانيا إلى حد ما ويمكن التحرك فى الزمان من مرحلة إلى أخرى مثلما ينتقل المرء من غرفة إلى أخرى، فالزمان يفقد استمراره غير المتقطع واتجاهه غير القابل للانعكاس كما يمكن إيقافه فى اللقطات المكبرة Close up، وعكس اتجاهه فى لقطات الاسترجاع أو استباق المستقبل وعرض أحداث مختلفة الزمان فى وقت واحد وجعل السابق لاحقا واللاحق سابقا(١٢).

وعلى هذا الفهم للزمان بنيت تقنيات الطابع المتقطع لخط القصة، والانبثاقات المباغتة للحالات النفسية ونسبية معايير الحركة فى الزمان وافتقادها الاتساق، فالروائى الحداثى يجمع بين حادثتين تفصلهما السنوات الطويلة فى السطور القليلة نفسها داخل لحظة راهنة، فتشابك تجارب الماضى والحاضر مخترقة المسافات الزمانية والمكانية يطمس حدود الزمان والمكان، ويخفى المؤشرات الزمانية لوقوع الأحداث ويفرض عليها الإيهام، وتبدو كل التجارب المنفصلة زمانيا كما لو كانت تحدث فى الوقت نفسه.

ويرى بعض النقاد ـ فى هذا التزامن ـ إنكارا فعليا للزمان "الواقعى"، ولجوءا إلى زمان ذاتى يبنيه الفرد، باعتباره استعادة متخيلة لحياة باطنة حافلة ثرية على العكس من الحياة فى الزمان "المادى".

بيد أن الفهم الذى يقدمه هاوزر للتصور الحداثى للزمان فى الفيلم والرواية لا يستطيع أن يكون أكثر من إمكان مجرد، فالفيلم بكل تقنياته يعتمد فى نجاحه على إدماج الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق (الفلاش فوروارد) داخل التوالى الزمنى (من ماضى إلى حاضر إلى مستقبل)، فلابد من وجود مؤشرات زمانية تنظم الانتقالات وتتحكم فى سرعة العرض أو السرد وإيقاعهما، فليست الحركة فى الزمان حرة حرية مطلقة وهى لا تعتمد على انطباعات اللحظة الراهنة فحسب، بل تعتمد أيضا على العلاقات العميقة بين تجربة الماضى والحاضر، وفى اللغة السينمائية يعرف المتفرج المعنى الزمنى لوسائل المونتاج، وللزوايا المختلفة للكاميرا، وللقطات المقربة والكبيرة والظهور التدريجى والاختفاء التدريجى..إلخ.

وفى الأدب يفسر مفهوم هاوزر إلى حد كبير بعض الحالات النموذجية النقية عند بروست وجيمز جويس، ففى العصر الحديث بلغ الانفصال بين الزمان الموضوعى التاريخى وبين زمان

الحياة الذاتية الشخصية أقصى مدى، وظهر معيار لقياس أحداث الحياة الشخصية منفصلاً عن معيار قياس الأحداث العامة وأحداث التاريخ.

وقد تقلص الماضى فى وعى الفرد، فهو لم يعد مستمرا فى تعاقب أجيال العائلة التى انفصل الفرد عنها ولم يعد يطابق بين تاريخه الذاتى وتاريخها، وتصور الروايات الفرد بحريته واستقلاله على خلفية تفسخ العائلة، وبذلك يفقد هذا الفرد قدرته على تحديد موضعه الزمانى واستمراره بانتمائه إلى العائلة، ولم يعد يشعر بنفسه باعتباره حلقة داخل أجيال متعاقبة، بل محصورا داخل مدة زمنية محدودة وأصبح معزولا داخل اللحظة الحاضرة. وفى الروايات الحداثية النموذجية يصور الفرد منبثقا ناتئا عن وسط اجتماعى لا شخصى حتى إذا ذكرت علاقاته العائلية، وقد يكون بلا اسم، مزاحا عن موضعه، لا يلعب ماضيه دورا فى تحديد سماته النفسية الحالية، وقد تهمل تلك الروايات المشهد الزمانى المحدد.

ويرى هانز ميرهوف أن ذلك وراء البحث المكثف فى الرواية الحداثية عن استعادة الماضى، الماضى الشخصى أو ماضى العائلة أو ماضى الأمة أو الجنس البشرى، فهى محاولة لاستعادة الذات الضائعة باكتشاف معنى الاستمرار فى شئ ما أو الانتماء إلى شئ ما يبدو قد ضاع إلى الأبد، ويعكس البحث وإخفاقه حاجة إلى التكيف مع فقدان ذلك الاتصال بين الماضى والمستقبل الذى كان يمثله قديما الانتماء إلى العائلة، فالفرد الآن هو مركز التغيرات فى معنى الزمان، على الرغم من أن تلك التغيرات ترجع إلى العوامل الاجتماعية والعلمية والتكنولوجية فى العالم الحديث[١٣].

فالفرد حينما ينظر إلى شظايا اللحظات المتراكمة من حياته عندما يقترب من الموت دون عزاء من إيمان بحياة أبدية أو من اعتقاد بأن حياته كانت حلقة مهمة فى الطراز العقلانى الشامل للتاريخ الذى يتجه نحو عالم إنسانى أفضل سيرى أن حياته التى أنفقها باعتبارها تعاقبا من لحظات مفتته معزولة تنتمى إلى تجربة ضيقة هى حياة قد أهدرت دون وحدة أو غرض أو استمرار أو إشباع أو دلالة، فلم يعد مرور الزمان يعنى بالضرورة تقدما، ولم تعد هناك نظرية موحدة للتاريخ ذات عمومية شاملة، وبالإضافة إلى اللاأدرية هناك إحساس بأن الزمان قوة غريبة قد تكون غير مكترثة بالفرد الإنسانى فى أفضل الأحوال، وقد تكون هادمة معادية فى معظم الأحوال.

فهناك اهتمام حداثى متزايد بالزمان فى التجربة الإنسانية، فالتعاقب والتدفق والتغير تنتمى جميعا إلى أشد معطيات تجربتنا مباشرية وأولية، ونحن لا نعرف ذواتنا الفردية إلا على خلفية من تعاقب اللحظات والتغيرات، وتهتم الرواية الحداثية بالزمان المعاش فى انفصاله عن الزمان التاريخى الموضوعى، فالأول يتصف بالنسبية الذاتية والتوزيع غير المتساوى للأهمية وعدم الانتظام وعدم الاطراد، على النقيض من الزمان الموضوعى. ففى المقياس الشخصى للزمان قد يهون العمر إلا ساعة، وقد تكو الساعة مجرد ثانية، ونحن نزاول تجربة الزمان باعتباره تدفقا أو تيارا. ويستخدم الأدب رمزية النهر أو البحر أو صورة الطيران، وأصبحت استعارة التيار فى ارتباطها بالوعى علامة على تقنية أدبية مشهورة، وإذا كان الترتيب الموضوعى للتعاقب الزمانى جزءا من بنية الذاكرة، فإن جزءا أكبر من محتويات الذاكرة لا يبدى هذا النوع من الترتيب المتسق بل يبدى خاصية انصهار أحداث الماضى والحاضر والمستقبل انصهارا ديناميا، فإحساسات الكبرياء والعار والخوف والحب أو موضوعات الأحلام والخيال تبث الاختلاط فى الأشياء المتذكرة، وهنا موقع تيار الوعى والمونولوج الداخلى فى الرواية أى تقنية التداعى ومنطق الصور، فهناك تدفق مستمر وتداخل للقبل وللبعد للإحاطة بأحداث ليلة أو حياة، أو لتجاوز حدود التجربة والذاكرة الفرديتين نحو جوانب باقية من حياة النوع البشرى، فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن النظر إليها من زاوية حضور مشترك بلا زمان[١٤].

الشخصية

فى السرد القديم السابق للرواية الذى تعود إلى توظيفه الاتجاهات الحداثية فى تقنية السرد، كانت الشخصيات كما تذهب الدراسات البنيوية نتاجا للحبكة، لها دور وظيفى وليس شخوصا فردية لها ماهية سيكولوجية تلعب سماتها المميزة دورا فى تعاقب الأفعال، فدوائر الفعل التى تتحرك فيها الشخصية قليلة العدد نسبيا وقابلة للتصنيف. ولم تكن الصورة الإنسانية تضم أشياء خصوصية أو حميمة أو شخصية، أى لا تنتمى إلا إلى الفرد نفسه، فالفرد كان مفتوحا من كل الجوانب، كله سطح كما يقول باختين، لا يوجد داخله شئ ينتسب إليه وحده ولا يمكن أن يكون خاضعا أو موضوعا للتقييم العمومى. فالوعى الذاتى للفرد ينشأ ويتكون فى المجال العام المشترك، ولم يعترف السرد الملحمى أو الحكائى أو الأسطورى بإنسان داخلى باطن، ولا بتناول من جانب الفرد لنفسه، فتكامل الفرد ووعيه الذاتى كانا عموميين، وكان الإنسان بأكمله على السطح، لقد كانت هذه الخارجية التامة - كما يسميها باختين - سمة مميزة للصورة الإنسانية التى نجدها فى الأدب الكلاسيكى والأدب الشعبى على السواء.

وكانت السيرة البطولية وحكايات ألف ليلة مع الملحمة تنقل درجات الانفعال المتغايرة عن طريق درجات متغايرة من التعبير الخارجى عنه، وكان هوميروس يصور مشاعر أبطاله بطريقة تتدفق حيوية وشديدة الصخب، كما نرى فى القص الشعبى أبطالا يتنهدون ويصعدون الزفرات ويبكون ويستعيرون وينشدون الأبيات، فالحياة الداخلية كلها تتجلى تجليا خارجيا فى شكل مرئى أو مسموع، وكان البطل حينما يفكر يقول فى نفسه عبارات مكتملة الصياغة والتركيب والاتساق كأنه يجرى حوارا مع شخص آخر، فما من علاقة خاصة بين الإنسان ونفسه متميزة عن علاقته بالآخرين[١٥].

فالتفرقة الحديثة بين خارجى وداخلى لم تكن بارزة محددة فى العصور القديمة، وكان الخارج والداخل يقعان على محور واحد مرئى مسموع للآخر وللذات، فالشخصية فى صورتها السردية ليس لها قشرة ونواة متميزتان، وكان النوع الروائى من مؤسسات إضفاء الذاتية وتعميقها، وتقديم الصورة الإنسانية متعددة الطبقات والأوجه، بعد أن كان وعى الفرد بنفسه منصبا بالكامل على تلك الجوانب من شخصيته وحياته المتجهة إلى الخارج إلى الآخرين، وكانت بعض جوانب السيرة الذاتية المتمثلة فى سرد الرحلات (عند ابن بطوطة على سبيل المثال) شكلا من أشكال ما يسميه باختين تصوير الوعى العمومى بالذات عند إنسان.

وكانت طريقة تصوير "الشخصية" فى السيرة أو الحكاية تقوم على اعتبارها محددة سلفا لا تتكشف إلا فى اتجاه واحد متعين، فماهية الشخصية خارج الزمان، وليس الزمان هو الذى يعطى للشخصية قوامها، ولا وظيفة للواقع التاريخى الذى يحدث فيه تفتح الشخصية إلا باعتباره وسيلة لهذا التفتح، فهذا الواقع يفتقر إلى أى تأثير محدد (بالكسر) على الشخصية بما هى شخصية، فهو لا يشكلها بل يعمل فقط على تكشفها وتبديها، وسمات الشخصية مستبعدة من التسلسل الزمنى، فهذه السمة أو تلك منا لشخصية مأخوذة فى ذاتها قد تظهر كما يؤكد باختين فى وقت سابق أو لاحق لأوج نضجها لا تنمو ولا تتغير بل يتم حشوها وإكمال ثغراتها، فهى فى البدء لم تكن مكتملة ولكنها فى تكشفها تحقق ما فيها من إمكانات ماثلة منذ ذلك البدء، وتكمل رسما تخطيطيا كان قد تحدد منذ البدء. فأبطال القصص القديم لا يتطورون، إنهم يستيقظون كل صباح كما لو كان أول يوم فى حياتهم، كما أن السرد الأليجورى (المجازى التصويرى) الذى يستخدم شكل السيرة الشخصية أداة لامثيل المعنى، سيكشف عن معنى لا ينتمى إلى الفرد الذى أدت قصة حياته إلى تجليه.

ولكن الرواية منذ نشأتها كانت تحوى شخصيات حية ذات علاقات متغيرة متطورة فيما بينها، وكان البناء الافتراضى للشخصية يقوم على أبعاد خاصة سيكولوجية. فعلى حين يمثل بطل الملحمة أو السيرة الشعبية جماعة ما، يكون بطل الرواية دائما ذاتية فردية، وهو من البداية بطل

إشكالى (فى الرواية)، فهو يقف دائما فى تضاد مع المشهد الذى يوجد فيه، مع الطبيعة أو المجتمع، فعلاقته بهما وتكامله معهما هو المشكلة المطروحة، وكل مصالحة بين البطل وبيئته لابد أن تكتسب فى مشقة فى مسار السرد، فلم يعد المعنى باطنا مباشرة فى التجربة كما كانت الحال فى السرد السابق. وعلى البطل فى سيرته الشخصية أن يقوم بالفعل فى قصة سعيه لإثبات جدارته وتحقيق ذاته. فالرواية تحاول إعطاء معنى للعالم الخارجى وللتجربة الإنسانية، عن طريق الإرادة الذاتية. وتختلف الشخصيات الروائية عن الشخوص الطبيعية فى أنها نموذج قياسى من السمات المتماسكة، نموذج مجمل لمعنى، وتعطى الشخصية القراء اعتقادا بأن الشخوص قابلة للفهم وقادرة على التغير والتأثير، إن معظم الروايات المبكرة كانت شكلا للوصف الممتد للشخصية والذاتية، وكانت الشخصيات الروائية مؤسسة أيديولوجية للتعاطف مع خصائص حضارية معينة ورفض خصائص أخرى، وكان النقد المعتاد يوجه للروايات التى لا تتطور شخصياتها أو تكون ذات بعد واحد وكان على الشخصيات الروائية أن تقوم بدور ما؛ فوظيفة الرواية هى تنظيم التجربة الإنسانية على افتراضات معينة، ولابد أن تجعل الشخصية قابلة للتفسير فى مجتمع حديث جعل الحياة أكثر صعوبة فى فهمها. وكانت الرواية التقليدية، تتبع معيار خلق شخصيات من زاوية الصورة المثالية للطبقة الوسطى عن نفسها، وكان البناء الافتراضى للشخصية يختزل الفرد الواقعى ويلخصه فى مجموعة منتظمة متسقة من الملامح والدوافع المعروفة قد تكون أنماطا جاهزة وهدف ذلك إبراز معقولية الحياة وقابليتها للفهم وفقا للإدراك العام.

أما فى الحداثة الروائية فإن تقديم شخصيات هى نماذج أصلية (جويس) يبرز قدرة الفن على احتواء عدم قابلية العالم للفهم، كما لم تعد الحداثة تحفل بتصوير شخصيات جذابة فهى تقيم مسافة بين القارئ والشخصية، وذلك جزء من إبراز الاغتراب السائد، فالانتقال من الواقعية إلى الحداثة يتخلى عن مركزية الذات ويركز على الشكل الفنى والصياغة اللغوية، وتعمد الحداثة الروائية إلى منع القراء من التحالف مع نموذج شخصى مأمول أو جذاب أو جميل فهى تكثر من تصوير الدمامة فى البطل المضاد، وبذلك تقطع الصلة مع خاصية التعاطف فى الرواية الواقعية التى تقوم على المحاكاة لتنقل اهتمام القارئ إلى العرض المبهر للشكل والأسلوب[١٦] أما ما بعد الحداثة فتحاول خلق سرد روائى يجذب الاهتمام إلى الطابع الاصطناعى المفتعل للبناء الافتراضى الذى نسميه شخصية وإحباط بناء ما نسميه شخصية.

فقد يرى بعض الباحثين أن الذات ليست إلا وظيفة للتعاقب الزمانى لأحداث مختلفة وبقاياها المختزنة فى الذاكرة، ويتساءلون عن مبرر الاعتقاد الشائع أن هناك شخصية وذاتا وحياة إنسانية لها معنى الاستمرار والهوية والوحدة البنيوية وسط التغيرات الكاليدوسكوبية للجسم الفيزيقى والتجربة اللحظية والذاكرة.

لقد كان أردأ الأدب الواقعى التقليدى يعتبر الذات الشخصية جوهرا يتصف بالاستمرار والهوية والوحدة، أى جوهرا صلبا متماسكا متصلا، ولكن الروايات الواقعية الممتازة أكدت الوحدة الوظيفية للذات الشخصية، فتلك الروايات قد رفضت أن تكون الذات الشخصية حزمة من مدركات حسية متدفقة متحركة متباينة لا تربطها إلا الذاكرة، فالذات ليست مسجلا سلبيا للانطباعات المتغيرة بل هى مشارك إيجابى يفسر ما تلقاه وينظمه ويعيد تركيبه، والشخصية ليست لافته معلقة على حزمة من الانطباعات فهى بنية من نوع ما تتصف بالاستمرار والوحدة يعيها الفرد مباشرة بما أنه يحس أنه الشخص نفسه طوال حياته. وليس الإنسان مجرد مستودع التحكم والتركيب والتنظيم لعناصر متغايرة من التجربة[١٧].

ولكن "ذات" الرواية الواقعية التى تقوم بأفعال مؤثرة فى واقع يعتقد الجميع أنه قابل للتوجيه إلى مسارات أكثر تألقا قد تحللت وأصابها الشلل، فلم تعد مركزا للفاعلية والتأثير واغتربت عن عالم يبدو غريبا معاديا، بل لقد تفسخت قواها وملكاتها، وحل التضارب بين الجوانب الانفعالية والحسية والعقلية محل الانسجام بينها، وأصبح الفكر مناقضا للسلوك، ولم

يـبق لـلـذات إلا أن تنكفـئ عـلى نفسـها محاولـة خلـق عـالم ذاتى جديد مغاير للواقع الاجتماعى المـرفوض، عالم يتسم بتعددية محيرة فوضوية للتجربة المباشرة. ويؤدى اضمحلال المفهوم التقليدى للذاتـية إلى تقنـية تـيار الوعى فى السرد الحديث. فلم تعد الذات كيانا صلبا جوهريا، وتقوم تلك التقنية بالفصل بين مضامين الحياة الواعية واللاواعية وبتحليلها وتقسيمها على نحو لم يحدث من قـبل بمـثل هذا الإفصاح والتفصيل، وتعكس سيادة هذه التقنية التفتت المتزايد للذات فى عصرنا، فالشـذور المتـناثرة للـتداعى الحر تعكس ما أصاب الذات الواحدة المتصلة من ضروب تحلل وتمزق وانقطاع بين أجزائها.

وتعـد تقنيات بروست نموذجا حداثيا له أصداؤه فى الكتابة الروائية المصرية (إدوار الخراط وعبده جبير على سبيل المثال)، فانطباعات الفرد اللحظية منفصلة متميزة غير متصلة، وهى كذلك مـنعزلة مغلقـة غـير مـتحركة قـد أوقفـت حركتها، كما أن الاستمرار والوحدة المنسوبين إلى عاطفة مفـردة مثل الحب أو الغيرة ليسا إلا وهما، فلسنا إزاء العاطفة الواحدة المستمرة غير القابلة للقسمة نفسها، بل نحن إزاء أشكال متعاقبة لا متناهية من الحب ومن الغيرة عرضية زائلة وإن أعطت من خـلال الكـثرة غـير المـتقطعة انطـباعا وهمـيا بالاسـتمرار والوحدة وإذا صح هذا فيما يتعلق بعاطفة مفـردة، فإنـه يصـبح بدرجـة أكـبر فـيما يـتعلق بوحدة وثبات ودوام ننسبها إلى الذات فشخصيتنا ليست مبنية حول نواة صلبة لا تتغير.

الهوامش:

(1) E.M. Forster, Aspects of the novel. Penguin books, 1980. P.87.

(2) Lennard J. Davis, Resisting Novels, Meuthen. New York and London, 1987, P.200-207.

(3) Encounter, 1963, Nov.

(4) Ian Watt, The Rise of the Novel, Penguin Books, 1963 pp.27-26.

(٥) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٨٠ ـ ٨١.

(٦) جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطى، دار المعارف ص ١٩، ص٢٨، ص٢٦.

(٧) سيزا قاسم ـ مصدر سابق ص ٨٥.

(8) Frederic Jameson, Marxim and Form, Princeton University Press, 1974. pp. 203-205.

(9) Georg Lukacs, Writer and Critic op.cit., pp. 116, 119.

(١٠) كاولوس بيكر: ترجمة: إحسان عباس، إرنست همنجواى، مؤسسة فرانكلين، بيروت ـ نيويورك ١٩٥٩، ص٧٤ ـ ٨٢.

(١١) آرنولد هاورز ترجمة فؤاد زكريا الفن والمجتمع عبر التاريخ جزء ٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. ١٩٧١ ص ٤٢٠ ـ ٤٢١.

(١٢) المصدر نفسه، ص ٤٩١ ـ ٤٩٣.

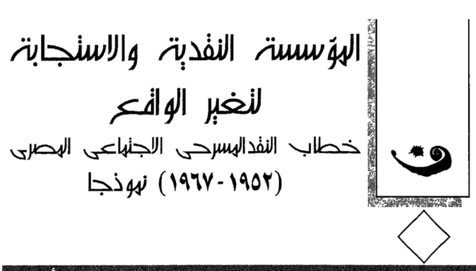
(13) Hans Meyerhoff, Time in Literature, University of California Press, 1955, pp. 112-113.

(14) Ibid, pp. 22-23.

(15) M.Bakhtin, Dialogic Imagination. op, cit, The Chapter on Autobiography.

(16) Lennard J Davis, op. cit., pp 122-124.

(17) Hans Meyerhoff, op. cit., pp. 33-34.



المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع

خطاب النقد المسرحى الاجتماعى المصرى (١٩٥٢ - ١٩٦٧) نموذجا

سامى سليمان أحمد

١ـ ما تزال هناك جوانب وفيرة الخصوبة فى الخطابات النقدية العربية الحديثة ـ ولاسيما خطابات نقد الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرحية ـ لم يضعها دارسو النقد العربى الحديث موضع المساءلة والاختبار. ومنها التشكل التاريخى للمؤسسة النقدية فى المجتمع العربى الحديث، والكيفيات التى تستجيب بها تلك المؤسسة لتغير الواقع الاجتماعى الذى تتبلور فى سياقه، والعلاقة بين الخطابات النقدية التى تطرحها المؤسسة النقدية والأيديولوجيا التى تسرى فيها وتبطنها، فضلا عن جوانب أخرى حيوية[١]... وسعيًا للإسهام فى إضاءة تلك الجوانب تطرح هذه الدراسة سؤالاً محوريا ذا شقين؛ يدور أولهما حول الكيفية التى تستجيب بها المؤسسة النقدية لتغير الواقع، بينما يدور آخرهما حول العلاقة بين الخطاب النقدى ـ بوصفه نتاجًا للمؤسسة النقدية ـ والأيديولوجيا التى تسرى فيه. وتختار الدراسة عينة محددة تتمثل فى نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) بوصفهم شريحة من المؤسسة النقدية فى تلك الفترة سعيا لاختبار السؤال المطروح، والكشف عن الإمكانات التى يمكن أن تتولد من إجاباته.

ويبدو من الضرورى ـ بداية ـ التأكيد على أن منطلق الإجابة الذى يشكل إطارها الذهنى الحاكم يتمثل فى سوسيولوجيا المسرح التى تتوجه أساسًا من البحث عن صورة "المسرح فى المجتمع وصورة المجتمع فى المسرح" بوصفه الميدان الأساسى لها[٢]، وهذا ما يجعل من دراسة خطاب النقد المسرحى جانبا أساسيًا من جوانب "المسرح فى المجتمع، يتمثل فى الكشف عن الكيفية التى تستجيب بها المؤسسات النقدية ـ بوصفها مؤسسات اجتماعية ـ للتحدى الذى يطرحه التاريخ الاجتماعى متمثلا فى تغير الواقع تغيرًا يفرض على المؤسسات الاجتماعية أشكالا مختلفة من الاستجابة له... ويمكن القول إن نموذج الممارسة المسرحية المصرية (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) يطرح ـ سواء على مستوى الإبداع أو مستوى النقد ـ تحديدًا لموقع المؤسسة النقدية تبدو فيها عنصرًا من منظومة ذات طبيعة شمولية يبدو فيها الواقع عنصرًا شاملا، بينما تبدو السلطة السياسية أكثر عناصر المنظومة فعالية؛ سواء فى علاقاتها بالكتاب أو علاقتها بالنقاد، بينما تبدو مؤسسة الكتاب ومؤسسة النقاد عنصرين يتحركان فى اتجاهات مختلفة تبعًا لحركة الواقع ومواقف السلطة السياسية. فى حين يظل المتلقى ـ سواء كان متلقيًا للأنواع الأدبية أو الكتابات النقدية ـ أقل عناصر هذه المنظومة فعالية.

وإذا كانت عناصر تلك المنظومة ترتبط بمجموعة من العلاقات المتنوعة فإن تشكل تلك المنظومة يقتضى أن تتبلور ثمة هيراركية ما[٣] تنتظمها. ويُبرزُ نموذج الممارسة المسرحية فى مصر (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) دور السلطة السياسية: بوصفه الدور الأساسى فى تلك المنظومة، وهو ما يظهر سواء فى علاقة السلطة بالكاتب المسرحى أو بمؤسسة النقد المسرحى. فبعد الثورة بفترة قصيرة أدركت السلطة حاجتها إلى الإفادة من الأنواع والفنون المختلفة لنقل رؤاها إلى الجماهير المصرية، ووجدت أن المسرح هو أكثرها صلاحية لتلك المهمة؛ ربما لغلبة الأمية على المجتمع المصرى مما يشكل

صعوبة أمام الأنواع الأدبية التى تعتمد على الكتابة وحدها كالرواية. فشكلت لجنة برئاسة توفيق الحكيم لدراسة مشكلات المسرح المصرى والعمل على النهوض به وانتهت اللجنة إلى مجموعة من المقترحات[٤].

ولقد أخذت السلطة تدرك بوضوح - مع قوة مسعاها لتغيير الواقع المصرى - احتياجها المسرح فبدأت تشجع المؤلف المصرى المحلى الذى يقدم كتابات تتناول الهموم والقضايا المحلية، فظهرت مجموعة من الكتابات المسرحية الجديدة لنعمان عاشور، ولطفى الخولى، وسعد الدين وهبة وألفريد فرج، ويوسف إدريس، ممن يشكلون ما يمكن أن يسمى جيل الخمسينيات. وقد تمحورت أعمالهم حول نقد مجتمع ماقبل ١٩٥٢ وإظهار أن الثورة كانت ضرورة تاريخية، والتبشير بالمبادئ السياسية والاجتماعية التى طرحتها الثورة[٥].

وعندما بدأت سنوات الستينيات كان جيل جديد قد أخذ يشق طريقه نحو تقديم كتابة مسرحية جديدة تضيف إلى ماقدمه الجيل السابق جديدًا لعل أهم ما فيه السعى إلى الإفادة من المسرح الأوروبى بأشكاله المعاصرة تمامًا، من ناحية، ومن ناحية أخرى الوعى العميق بإمكانات الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية. وهذا ماتكشف عنه كتابات أبناء هذا الجيل كمحمود دياب ونجيب سرور وميخائيل رومان على ما بينهم من اختلافات[٦]. كما تكشف عنه أيضا المحاولات التجريبية لكتاب ينتمون إلى أجيال أقدم كالحكيم الذى قدم (**ياطالع الشجرة**) ١٩٦٢، أو يوسف إدريس الذى قدم (**الفرافير**) ١٩٦٤.

١ - ٢ وإذا كانت المؤسسة النقدية تنظيمًا اجتماعيًا محددًا تشكله فئات اجتماعية، ويعمل - فى إطار سوسيولوجيا التوصيل - على تقديم تحديدات لوظائف المسرح وشروطه الاجتماعية، يستند فيها إلى معايير محددة لإنتاج المسرح وتلقيه[٧] - فإن الدرس السوسيولوجى لحركة المسرح ونقده فى مصر فى مرحلتى الخمسينيات والستينيات يكشف عن أن موقف السلطة منهما قد أسهم بالإسراع فى تشكيل مؤسسة نقاد المسرح ربما للمرة الأولى فى تاريخ الممارسة المسرحية فى المجتمع العربى الحديث خلافا للمراحل السابقة من نشأة ذلك المسرح العربى (أى بداية من منتصف القرن التاسع عشر على وجه التحديد). فمن الواضح أن مختلف العوامل التى ساعدت على بلورة تلك المؤسسة كانت السلطة السياسية تقف وراءها بطريقة مباشرة بداية من تشجيع السلطة لكتاب المسرح مما أدى إلى تراكم إبداعات جيلين من كتاب المسرح فيما يقل عن عقدين (١٩٥٢ - ١٩٦٧)، وقد برز ذلك التراكم فى كتابات مسرحية مصرية شكلت المادة الأساسية التى تتطلب نقادًا يدرسونها. ولعل توفر مثل تلك الكتابات المحلية التى نُظِر إليها على أنها تنتمى إلى المسرح أو أدب المسرح كان عاملا حَاسمًا فى تشكيل مؤسسة نقاد المسرح منذ منتصف الخمسينيات، وهذا مايتضح من ملاحظة أن النقاد "الكبار" فى الثلاثينيات والأربعينيات لم يهتموا إلا قليلا بتناول الأنواع الأدبية الحديثة كما تدل على ذلك شواهد مختلفة[٨]. كما أن بعض أولئك النقاد حين أخذوا فى الاهتمام بنقد الأنواع الأدبية الجديدة لم ينطلقوا من دراسة الإبداعات المصرية المحلية، بل كان يقومون بعرض أو تلخيص بعض الدراسات النقدية الأوربية دون الاهتمام بتطبيق أفكارها على النتاج المحلى المصرى، وهذا ماتكشف عن كتابات أحمد حسن الزيات وأحمد أمين[٩].

وإذا كان النقاد جزءًا من الوسائط التى تتوسط بين المبدع والمتلقى والتى يسميها بعض دارسى سوسيولوجيا الأدب "البوابين"[١٠] - فإن السلطة هى التى وفرت لأولئك "البوابين" قنوات الاتصال التى يستخدمونها فى نقل إنتاجهم النقدى إلى المتلقين، وقد تمثلت تلك القنوات فى الجرائد والمجلات المختلفة التى أنشأتها السلطة. وسواء كانت المجلات - على سبيل المثال - دعائية سياسية: **كبناء الوطن والكاتب**، أو ثقافية: **كالمجلة والفكر المعاصر**، أو متخصصة: **كالفنون الشعبية**، فإنها جميعًا قد خصصت مساحات وفيرة من صفحاتها للنقد المسرحى، والأمر نفسه ينطبق على الجرائد المختلفة **كالأهرام والجمهورية والشعب**، كما ينطبق أيضا على المجلات العامة القائمة من قبل ١٩٥٢ **كروزاليوسف والمصور وآخر ساعة.**

ولذا لم يكن غريبا أن يسهم فى الكتابة حول العروض المسرحية بعض الصحافيين والسياسيين[١١].

ولم تقتصر قنوات الاتصال على الصحف والمجلات فقط؛ فثمة قنوات أخرى كالندوات الإذاعية والندوات فى المسارح المختلفة، وبذلك أتاحت تلك القنوات المختلفة الفرصة أمام النقاد لتقديم اجتهادتهم النقدية المتعددة، والوصول إلى أعداد كبيرة من المتلقين لم يكن بإمكان ناقد ما قبل هذه المرحلة الوصول إليها.

ولم يتوقف دور السلطة فى تفعيل تبلور المؤسسة النقدية عند الحدود السابقة فثمة مجالات أخرى أتاحتها السلطة أمام الناقد للعمل كترجمة نصوص المسرح الأوروبى فى سلسلتى "روائع المسرح العالمى"، و"مسرحيات عالمية"، أو كتابة البرامج الإذاعية عن كتاب المسرح العالمى ومسرحياته، أو الاشتراك فى تحكيم مسابقات النصوص المسرحية، أو عضوية لجان القراءة فى المسارح المختلفة.

ومن الواضح أن مختلف العوامل السابقة قد جعلت النقد المسرحى حرفة من الحرف التى تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية، وتعتمد عليها فى اكتساب الرزق، مما يعدُ علامة واضحة على تبلور مؤسسة نقاد المسرح فى مصر (١٩٥٢ - ١٩٦٧). ولقد كانت تلك المؤسسة تضمُ فى إهابها ثلاثة اتجاهات مختلفة، هى - حسب تاريخيتها - الاتجاه التفسيرى، والاتجاه الشكلى، ثم الاتجاه الاجتماعى.

ويعد الاتجاه التفسيرى أقدم اتجاهات المؤسسة النقدية المصرية، ولما كان التفسير هو المنطلق الأساسى لأصحابه فإنه يتمثل فى عدد من العمليات النقدية المتتابعة أو المتجادلة أحيانًا بهدف شرح النص الأدبى شرحًا داخليا وخارجيا يتجلى فى تحليل مكونات العمل إلى عناصره المختلفة من ناحية، وفهم ذلك العمل فى علاقته بمجتمعه وتاريخه وما أثرٌ فيه من عوامل، من ناحية ثانية، وفهم العمل فى علاقته بمبدعه من ناحية ثالثة، ثم تقييم العمل الفنى، بطريقة غير مباشرة وموجزة غالبًا، من ناحية رابعة. ويتجلى هذا الاتجاه لدى عدد من النقاد منهم: محمود حامد شوكت: (**المسرحية فى شعر شوقى ١٩٤٧**) وشوقى ضيف: (**شوقى شاعر العصر الحديث** ١٩٥٣)، وعمر الدسوقى: (**المسرحية** ١٩٥٧) وغيرهم[١٢].

وأما الاتجاه الشكلى فينطلق أصحابه من تصور أن الشكل هو القيمة الأولى التى ينبغى أن يسعى الكاتب المسرحى إلى تجويدها، بصرف النظر عن وظيفة ذلك الشكل اجتماعيًا، ولذا فإن مهمة الناقد الأساسية تنحصر فى دراسة ذلك الشكل دراسة تستجلى العناصر المختلفة التى يقوم عليها[١٣]. ولقد برز ذلك الاتجاه لدى رشاد رشدى وعدد من تلاميذه: (سمير سرحان، محمد عنانى - فاروق عبد الوهاب) كما ظهر لدى نقاد آخرين ممن نشروا كتابات نقدية فى مجلة **المسرح** (١٩٦٤ - ١٩٦٧) حتى غلب عليهم كونهم من دارسى الآداب الأجنبية ومدرسيها فى الجامعات[*].

وإذا كان ذلك الاتجاه يصدر فى تصوراته النقدية عن مفاهيم "إليوت" وغيره من نقاد "النقد الجديد" فمن اللافت أن ذلك الاتجاه لم يكن منفصلا عن المؤسسة النقدية فى تأثرها بالسلطة ومؤسساتها؛ وهذا مايتجلى فى قبول رشاد رشدى وفاروق عبد الوهاب للوظيفة الاجتماعية للمسرح مع تقديم الشكل فى الوقت ذاته، وهذا ماتبينه بوضوح مقالات لهما مختلفة لها منشورة بمجلة **المسرح**[١٤].

وأما الاتجاه الاجتماعى فهو يضم أولئك النقاد الذى انطلقوا من تصور أن المسرح فن اجتماعى من حيث ماهيته ومن حيث مهمته وينضوى فى إطاره عدد كبير من النقاد منهم: زكى طليمات (١٨٩٥ - ١٩٨٢)، سلامة موسى (١٨٧٧ - ١٩٥٨)، محمد مفيد الشوباشى (١٨٩٩ - ١٩٨٤)، محمد مندور(١٩٠٧ - ١٩٦٥)، لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠)، عبد القادر القط (١٩١٦- ٢٠٠٢)، شكرى عياد (١٩٢١ - ١٩٩٩)، على الراعى (١٩٢٠ - ١٩٩٩)، محمود أمين العالم (١٩٢٣ -)، أحمد عباس صالح (١٩٢٦ -)، رجاء النقاش (١٩٣٤ -)، غالى شكرى (١٩٣٥ - ١٩٩٨)، أمير اسكندر (١٩٣١ -) كمال عيد (١٩٣١ -)، وفاروق عبد القادر (١٩٣٩ -).

ويمكن التمييز بين تيارين مختلفين فى داخل ذلك الاتجاه: فثمة تيار ماركسى يستند إلى المفهوم الماركسى للمجتمع الذى يرى المجتمع تشكيلاً من بنيتين مختلفتين متجادلتين، هما: البنية التحتية التى تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج. والبنية الفوقية التى تشمل كل الإنتاج الفكرى والإبداعى والثقافى الناتج عن البنية الأولى، والمنعكس عنها أو الموازى لها. ويتبدى هذا التيار فى كتابات محمد مفيد الشوباشى، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم وغالى شكرى، بينما يمكن أن يوصف التيار الثانى(١٥) بأنه تيار وضعى يجعل أصحابه من المجتمع يشمل المؤسسات الاجتماعية، والظواهر الاجتماعية، والعادات، والتقاليد. ولايعد المجتمع ـ لدى هؤلاء ـ نتاجًا لبنية اقتصادية، تحتية مركبة، بل هو نتاج للتغيرات والمؤثرات الاجتماعية الجزئية، أو المؤثرات الثقافية العامة. وينضوى معظم نقاد الاتجاه الاجتماعى فى إهاب ذلك التيار الوضعى.

١ ـ ٣ الخطاب النقدى خطاب تنتجه المؤسسة النقدية فى لحظة تاريخية واجتماعية معينة، تحاول الاستجابة للمتغيرات المتنوعة التى يطرحها الواقع أو المجتمع أو المتطلبات التى تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها. ويتصف هذا الخطاب بخاصيتين جوهريتين متلازمتين؛ فهو ـ من ناحية ـ ليس خطابا منغلقا على ذاته، بل هو خطاب منفتح على الخطابات الأخرى التى تنتجها مؤسسات المجتمع المختلفة فى اللحظة ذاتها. إنه "خطاب مركب"(١٦) يحمل تحولات الخطابات الأخرى المتجادلة أو المتقاطعة معه، ولاسيما الخطابات المختلفة فإنه يؤدى وظائف متعددة فى مجتمع محدد، ويتشكل ـ فى الوقت ذاته ـ من مستويات متنوعة ومتغيرة، وهو من ناحية أخرى يمتلك استقلالية نسبية عن الموضوع الذى يقوم على درسه وتشريحه، وتتحدد تلك الاستقلالية فى أنه "للنقد حياته المستقلة نسبيًا، إن له قوانينه وبنياته؛ إنه يشكل نظامًا معقدًا ـ من الناحية الداخلية ـ يرتبط بالنظام الأدبى أكثر من أن يكون مجرد انعكاس له. إنه ينزع إلى الوجود، ويخرج إليه فى إطار شروط محددة ودقيقة"(١٨). وليست هذه الاستقلالية سوى الخاصية التى تتيح لذلك الخطاب أن يختلف عن الخطابات الأخرى ـ رغم تجادله معها ـ فى استجابته للمواقف المختلفة التى يوضع فيها فى ساق اجتماعى محدد.

ويكشف تأمل الخطاب النقدى عن تشكله من مجموعة من العناصر الأساسية التى تتبلور فى الصيغة، والمقولة، والآلية. ثم فى العلاقات المختلفة التى تربط بينها. وليست هذه العلاقات عنصرًا مستقلا فى بنية الخطاب. وتبدو الصيغة أشمل عنصر من عناصر الخطاب؛ فهى التصور العام والأساسى فى بنية الخطاب النقدى، وتتولد كافة عناصر الخطاب من الصيغة. وتمثل الصيغة المتكأ الأساسى الذى يقع فى مركز الخطاب النقدى ومنه تتحرك كافة العناصر الأخرى سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة. إن الصيغة ـ حين يطرحها الناقد أو المؤسسة النقدية ـ تتحول إلى أفق نقدى / ذهنى يتحرك منتج الخطاب فى إطاره، بينما يصبح على الكاتب ـ تبعًا للسلطة التى تمتلكها المؤسسة النقدية ـ أن يستجيب لتلك الصيغة دون أن يفقد قدرته على تعديلها أو الإضافة إليها، أو حتى رفضها حين يكون قادرًا على الرفض. ولكن فعالية الصيغة النقدية تتجاوز إطار الناقد ـ الكاتب لتربط بينه وبين الإطار الأوسع الذى يتوجه إليه كلاهما؟ أى الجمهور أو المتلقى أو القارىء. وتؤدى الصيغة فى ذلك الإطار إلى تشكيل مجال تفسيرى يعيد فيه المتلقى تأويل الأعمال الفنية وفهمها. فليست صيغ "المحاكاة" و"التعبير" و"الانعكاس" إلا نماذج على صيغ نقدية متداولة فى كثير من الخطابات النقدية.

وتبدو المقولة عنصرًا أقل شمولاً من الصيغة فى بنية الخطاب النقدى، وتختص المقولة دائما بجانب واحد من جوانب الصيغة تسعى إلى تأطيره أو بيان موقعه فى بنية الخطاب، وليست مقولة تقديم المضمون سوى نموذج لواحدة من المقولات المتواترة لدى كثير من النقاد الاجتماعيين.

وأما الآلية النقدية فهى الوسيلة النقدية التى يستخدمها منتج الخطاب لإثبات صيغه ومقولاته، أو لتحقيقها. ولما كانت الصيغ النقدية المختلفة ليست ـ فى منشئها وتشكلها ـ صيغا مجردة وإنما هى صيغ مرتبطة بدرس أعمال فنية محددة، كما أنها تهدف ـ من ناحية أخرى ـ إلى القيام بذلك الدرس من المنظور الذى يتصور الناقد أنه "الأوفق" فى التعامل مع الظاهرة الفنية ـ فإن هذا الافتراض يعنى أن الآليات النقدية التى يستخدمها الناقد أو يبتكرها أو يصوغها أو يعيد

صياغتها ليست ـ من حيث وظيفتها في بنية الخطاب ـ إلا وسائل استدلالية بها يسعى الناقد أو المؤسسة النقدية إلى البرهنة على الصيغة النقدية، وتحويل الصيغة من إطارها شبه المجرد إلى إطار مادى ملموس مما يكشف للمتلقي عن جوانب أو مستويات الأعمال الفنية التى لايستطيع ـ المتلقى ـ بإدراكه العادى أن يفطن إليها[١٩].

وليست العلاقات المختلفة بين تلك العناصر السابقة عنصرًا مستقلاً بل هى عنصر مادى متواترٌ بَيْنَهَا، وإن كان لايتبدى إلا عبر تحليل تلك العناصر لاستخلاص العلاقات المتحققة بينها؛ إذ هى الكاشف الحقيقى عن ماهية الخطاب النقدى.

٢ ـ يكشف تحليل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي فى النقد المسرحى المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) عن تنوع الصيغ النقدية التى طرحوها سواء أكانوا من نقاد التيار الوضعى أو التيار الماركسى، وتتمثل هذه الصيغ فى: المسرح تمثيل للمجتمع، والمسرح الهادف، والانعكاس، والاشتراكية فى المسرح. وليس التنوع فى تلك الصيغ إلا دالاً على مسعى أولئك النقاد إلى ملاحقة تغيرات الواقع المصرى فى حركته الشاملة ـ سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا وأيديولوجيًا ـ نحو تحقيق صورة من صور "الإصلاح". وسنتوقف هنا عند صيغتى "المسرح الهادف" و"الانعكاس".

٢ ـ ١ صيغة الأدب / المسرح الهادف عند محمد مندور :

تمثل اجتهادات مندور التى تتجلى فى صيغة الأدب/ المسرح الهادف أو الملتزم نموذجًا لناقد التيار الوضعى الذى سعى بعد معركة ١٩٥٤ بين جيل الرومانسيين (طه حسين والعقاد) وجيل الاجتماعيين الجدد (العالم وأنيس ومن وافقهم) إلى صياغة خطاب يؤطر المهمة الاجتماعية للأدب/ المسرح. وعلى الرغم من أن بعض عناصر تلك الصيغة التى طرحها مندور تلتقى مع ماطرحه عبد القادر القط فى فترة معاصرة له[٢٠]. فمن الواضح أن خطاب مندور ربما كان أقدر على "التبرير" النظرى. فمندور فى صياغته لتلك الصيغة كان يستند إلى وعى "حاد" بالمهام الاجتماعية المتعددة التى يؤديها المثقف ـ كاتبًا كان أم ناقدًا ـ كما كان يؤسس خطابه على أساس التمايز المفهومى بين المصطلحين المحوريين فى نقده (منذ منتصف الخمسينيات) وهما مصطلحا "الواقعية النقدية" و"الواقعية الاشتراكية"، وإن بدا أن ثمة تحولين لافتين فى صياغة مندور لذلك التمايز[٢١].

يؤسس تمييزه المفهومى بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية على أساس تصوره لماهية كل منهما ـ من حيث علاقتهما بالكاتب فى المقام الأول، وعلاقتهما بالواقع الذى يصورانه فى المقام الثانى ـ وعلى أساس تصوره المهمة التى يؤديها الأدب/ المسرح فى إطار كل منهما. فالواقعية النقدية عنده "نظرة خاصة إلى الحياة، نظرة متشائمة لاتؤمن بالشرف أو المثالية، وترى أن الشر هو الغالب على الحياة. وهى على هذا الوضع مذهب محزن (....) وهذه الواقعية تشق الحجب عن حقيقة الحياة ولكنها لاتبذل جهدًا لتغييرها أو تحطيمها؛ أو إصلاح فاسدها، لأنها ليست فنا كاشفا، ومجابهة للواقع الدفين مهما يكن مؤلما"[٢٢].

وإذا كان مصطلح "الواقعية النقدية" قد نشأ أساسًا فى خطاب النقد الماركسى ليشير إلى نمط الواقعية التى أنتجها أدباء برجوازيون نقدوا المجتمعات البرجوازية من داخلها[٢٣] مما يشير إلى أن هذا المصطلح سواء فى نشأته الأولى، أو دلالته الأساسية يرتبط بمنظور تاريخى وأيديولوجى محدد هو المنظور الماركسى ـ فإن خطاب مندور لم يدرك العلاقة بين دلالة المصطلح والمنظور الذى صيغ على أساسه. ولذلك كان توصيفه للمصطلح ـ لاسيما فيما يتعلق بماهية تلك الواقعية لا فى مهمتها ـ توصيفا مسطحا له. وإذا كانت الواقعية الاشتراكية ـ عنـد مندور ـ لاتختلف عند مثيلتها الواقعية فى كونها "تكشف عن حقيقة هذا الواقع" [٢٤] فإن اختلافها يتبدى فى أنها "أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، "............" "وإنها" وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح متفائلة، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتى بالخير، وأن يضحى فى سبيله بكل شىء فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة" [٢٥].

ومن الواضح أن كل السمات "الإيجابية" "الخلاقة" التى أسندها خطاب مندور إلى تلك الواقعية الاشتراكية (مثل: تغليب الخير، الثقة بالإنسان وقدراته، التفاؤل، الإيمان بإيجابية

الإنسان) تنتمى - فيما عدا أولها - إلى مفهوم الواقعية الاشتراكية، لكنها تفقد دلالتها الحقيقية حين يتم تقديمها تقديمًا قائمًا على إزاحة المنظور التاريخى والأيديولوجى القار فى مفهوم الواقعية الاشتراكية والذى تتحدد على أساسه الدلالات الحقيقية لتلك الجوانب فى خطاب النقد الماركسـى[٢٦].

إن تلك الإزاحة التى تتجلى فى خطاب مندور حول الواقعية الاشتراكية إنما تتجاوب مع تركيزه على أن تلك الواقعية الاشتراكية تعتمد على تصوير "مايمكن أن يحدث" وبذلك لاتخرج عن المعقولية[٢٧]، ومن ثم يصبح أدبها "أدبا معقولاً مشاكلا للحياة، وبالتالى صادقا" [٢٨]. وليس ذلك الفهم الذى قدمه مندور للواقعية الاشتراكية سوى فهم أخلاقى كلاسيكى[٢٩] يقوم على إخضاعها لمقولة من المقولات الجوهرية فى خطاب مندور النقدى، وهى مقولة المشاكلة أو مشابهة الفن لواقع الحياة[٣٠] تلك المقولة التى كان مندور يفسرها دائما، تفسيرًا كلاسيكيًا ينزع إلى فهم المشاكلة بوصفها الملامح الإنسانية الأخرى التى يشترك فيها البشر معظمهم أو كلهم، والتى تتعالى على الزمان والمكان. بينما قدم لوكاتش - فى فترة معاصرة لمندور - فهمًا لتلك المشاكلة فى إطار مقولة الممكن؛ الممكن الذى يتشكل من الجوانب المجردة والعينية فى حياة الإنسان الاجتماعى، وتُكوِّن هذه الجوانب - فى ترابطها واختلافها وتناقضها - حقيقة الحياة. ولأن ذلك "الممكن" يجمع بين العام والخاص؛ المشترك، والنسبى الناتج عن مرحلة تاريخية اجتماعية محددة فإنه يصبح "أغنى من الواقع" [٣١]. وإذا كان الأدب الواقعى يصور - بوصفه انعكاسا أمينا للواقع الموضوعى - الممكنات المجردة والعينية للإنسان فى تناقضها واتصالها الحقيقى[٣٢] فإن ذلك التصوير يعتمد على أن حقائق الحياة وقواها الموضوعية تشكل الشرط الضرورى للممكن؛ إذ إن تلك الحقائق ذات طبيعة تاريخية اجتماعية، وبذلك يتطلب تصوير الممكن "تصويرًا محددًا لإنسان محدد فى علاقات محددة بالعالم الخارجى" [٣٣].

ولقد أسس مندور على تمييزه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية صيغ: الأدب الهادف، المسرح الهادف، والمسرح الملتزم. وفى صياغته ارتكن إلى التوفيق ليجمع بين بعض ماتدعو إليه الوجودية وبعض ماتدعو إلى الاشتراكية. ولقد حدد مندور ما يأخذه من الوجودية بأنه دعوتها "إلى التحرر الأخلاقى من القيم المتوارثة البالية" [٣٤]، ولكنه - لتوفيقيته الأخلاقية - رفض المضى مع هذه الدعوة إلى نهايتها معللا ذلك بأن فى ماضينا ما هو خير (= الدين) ولا نستطيع التخلى عنه[٣٥]. بينما حدد مندور ما يأخذه من الواقعية الاشتراكية بأنه "النظر إلى الحياة نظرة متفائلة ونظرة بناء لانقد" [٣٦]. ولكنه لم يرفض أن تكون تلك الواقعية الاشتراكية نقدية أيضًا بشرط ألا يؤدى ذلك النقد إلى اليأس أو القنوط أو التشاؤم[٣٧]، ويتجاوب ذلك مع ما كان مندور يكرره دائما من أن التفاؤل عنصر أساسى فى الواقعية الاشتراكية.

لقد شكل مندور صيغتى الأدب الهادف والمسرح الهادف تشكيلاً قائمًا على التوفيق بين عناصر مختلفة من خطابات متناقضة، دون أن يقدر خطابه على إدراك أن التوفيق - إن كان سبيلا لتشكيل صيغة نقدية أو فكرية - فإنه لابد من أن يستند إلى الوعى النقدى بدور كل عنصر من هذه العناصر فى سياقه الأصلى - نظرية كان أم خطابًا - مما يحدد - ويحدُّ أيضا - إمكانات إخراج ذلك العنصر من سياقه الأصلى وضمه إلى سياق جديد مغاير. ولكن مندور فى تشكيله لصيغتيه النقديتين - ارتكانًا إلى التوفيق - كان يبرر مسعاه هذا بتصوره هو لاحتياجات الواقع المصرى؛ ومن ثم لاينفى الحاجة إلى "واقعية البناء" لكنه يتكئ كثيرًا على واقعية النقد من منطلق "أن وضعنا الراهن لايبيح لنا أن ندعو إلى التفاؤل المطلق وأن نصدف عن واقعية النقد والكشف عن نقائص النفس وأوضارها، وما دام مجتمعنا لا تزال فيه الشخصيات الفاسدة أو السلبية أو الانهرامية فإنه من الحمق السكوت عنها، أو لوم من يصورونها من أدبائنا وفنانينا، وذلك بحكم أنها لاتـــزال جزءًا من واقع حياتنا، وإنكار الواقع لايمحوه، ومن باب أولى لايمحوه الصمت عنه" [٣٨].

ولقد برزت صيغة الأدب الملتزم / المسرح الملتزم فى خطاب مندور فيما أسماه هو نفسه مرحلة النقد الأيديولوجى[٣٩]، ولاتكاد هذه الصيغة تختلف عن صيغة الأدب الهادف/ المسرح الهادف إلا فى تحول مندور الناقد من موقف الشارح المفسر فقط، إلى موقف جديد أقرب إلى موقف "الداعية"

أو مايسميه هو التوجيه، دون أن يتخلى عن الشرح و"التفسير" مما جعله يفسر التزام الكاتب بأنه يعنى ضرورة استجابة الكاتب لحاجات عصره وقيم مجتمعه، ولكى يتحقق ذلك يجب - فيما يرى مندور - أن يدرك الكاتب - أولاً - وضعه الحقيقى فى المجتمع ومسئوليته إزاءه[٤٠]، بينما يصبح الناقد هو المفسر الشارح لتلك المسئولية.

ولقد اكتملت صيغ مندور النقدية المختلفة بعدد من المقولات الأساسية فى خطابه ومن أهمها مقولتان تدعو أولاهما إلى تقديم المضمون، بينما تؤكد أخراهما على ضرورة الاهتمام بـ"الصياغة الفنية" إذ إن القيم الفنية والجمالية عند مندور ليست سوى وسيلة لتوصيل المضمون "فالأدب والفن بغير القيم الجمالية، لايفقد طابعه الجمالى المميز فحسب، بل يفقد أيضًا فاعليته، لأن تلك القيم الفنية والجمالية هى التى تفتح أمامه العقول والقلوب" [٤١].

وتتكشف هوية الصيغ النقدية ومايرتبط بها من مقولات فى خطاب مندور فى الآليات النقدية المختلفة التى صاغها أو استخدمها فى تحليله للمسرحيات المصرية - نصوصًا كانت أم عروضا - بهدف إرساء صيغه تلك فى سياق النقد الاجتماعى، وفى سياق التلقى الاجتماعى للنقد أيضًا. وثمة مجموعة من الآليات النقدية الــتى تجلت فى نقد مندور للمسرحيات المصرية (١٩٥٧ - ١٩٦٣) فى كتاباته المختلفة[٤٢]، وتتقدم آلية تحديد مضمون المسرحية الآليات النقدية فى خطاب مندور، وبقدر ما يكشف هذا التقدم عن التجاوب بين هذه الآلية وبين تقديم مندور للمضمون فى صيغه النقدية فإنه هو الذى يفسر - أيضا - العلاقة بين تلك الآلية والآليات الأخرى فى خطاب مندور؛ بمعنى أن هذه الآلية تؤثر فى - لتقدمها وفاعليتها فى خطابه - تحول الآليات الأخرى إلى توابع لها، مما يجعل تلك الآلية تؤثر فى تلك التوابع أكثر مما تتأثر بها.. ويكاد خطاب مندور يراوح دائما بين تلك الآلية وآلية أخرى، هى آلية تحديد موضوع المسرحية، ولعل العمومية والبساطة "النسبية" التى تنطوى عليهما هاتان الآليتان تفسِّران كثرة تواترهما فى خطاب مندور؛ فمسرحية مثل "**الناس اللى فوق**" هى عرض لقضية اجتماعية "هى قضية التغييرات التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى البناء الطبقى لمجتمعنا، وفى عقلية كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث، وبخاصة طبقة "الناس اللى فوق" وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليها من تغيير لايمكن أن يتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخريين" [٤٣]. وقد يكون موضوع مسرحية "**الناس اللى تحت**" أو مضمونها "سخرية من بعض النقائض النفسية والاجتماعية التى كانت سائدة ولا تزال فى بلادنا والتى لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تصارع القيم الجديدة فى حياتنا" [٤٤]. بينما تقدم مسرحية "**المحروسة**" "معالجة لواقع حياة جمهورنا فى ظل العهد الملكى البائد حيث كان الفساد قد استشرى وأهدرت كرامة القانون وهيبته إرضاء لحاشية الملك وخدمه، وأصبح ممثلو السلطة فى مراكز الأرياف التى تقع بها تفاتيش ملكية لاهمَّ لهم إلا إرضاء "جلالته" وأتباعه وعلى الأصح زبانيته واعتبار الشعب مجرد بقرة حلوب لايصح لها أن تشكو أو تتبرم" [٤٥]. وحتى حين تكون مسرحية ما مثل "**ملك القطن**" ليست - فيما يرى مندور - مسرحية بل مجرد لوحة اجتماعية، فإن أهميتها ترجع إلى أن مضمونها يصور "حالة فعلية كانت سائدة بين الملاك الجشعين والفلاحين المغبونين الذين يجاهدون جهادًا مريرًا لكى يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك" [٤٦].

وإذا كانت تلك الآلية قد تكررت دائما فى تعامل مندور مع نماذج أخرى كثيرة[٤٧]، فمن الضرورى ملاحظة أن خطاب مندور كان يقرن اتكاءه عليها باستخدامه بعض الأوصاف الجزئية أو المبتسرة للإشارة إلى النوع أو المهمة؛ فتوصف مسرحية بأنها "كوميديا هادفة" [٤٨]، بينما توصف أخرى بأنها "كوميديا ذات رسالة" [٤٩]، فى حين توصف ثالثة بأنها ذات "هــدف اجتماعى واضح" [٥٠]. ولما كانت تلك الأوصاف ترتبط - من حيث دلالتها - بالصيغ النقدية التى يتحرك - فى إطارها - خطاب مندور، فإنها تصبح بمثابة "المفتاح" الذى يعى المتلقى - بواسطته - على الفور إيجابية هذه المسرحية أو تلك.

وتبدو آلية وصف الشخصيات الرئيسة - أو فى معظم الأحيان الشخصية أو الشخصيتين الرئيستين - وتلخيص الأفعال التى قامت بها آلية "ناجعة" تقوم - من ناحية - بتدعيم آلية تحديد المضمون، وتفعيلها فى مجال علاقة الخطاب النقدى بالمتلقى، من ناحية أخرى. وتتحقق تلك

الفاعلية فى تدقيق مندور فى تحديد الانتماء الطبقى أو الاجتماعى للشخصية المسرحية، إذ إن تحديد ذلك الانتماء وسيلة من وسائل مندور للكشف عن مضمون المسرحية، أو رؤية المؤلف أحيانًا. وتكرار هذه الوسيلة إنما يشير إلى أن القار فى خطاب مندور هو تصور ضمنى مؤداه النظر إلى المسرحية بوصفها صورة مصغرة من المجتمـــع الذى تُشير إليه - وهو مجتمع ما قبل ١٩٥٢ دائما - مما جعل من تحديد الانتماء الطبقى أو الاجتماعى وسيلة للكشف عن المضمون النقدى أو التقدمى للمسرحيات التى تناولها مندور. وهذا ما تكرر كثيرًا لدى مندور فى نصوص دالة، فعنده أن سعد الدين وهبة قد جسد فى مسرحيته "**المحروسة**" سلبيات سلطة ما قبل ١٩٥٢ "هذه السلطة الفاسدة فى شخص مأمور المركز الجعجاع التافه الذى لاهمَّ له إلا إرضاء ناظر الخاصة وتلفيق التهم لصغار الملاك الذين لايتنازلون عن أرضهم للتفتيش، أو عمال الزراعة المساكين الذين لاينالونن أجرهم من التفتيش، وإذا طالبوا به ساقهم العمدة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز مقيدين بالحبال مسوقين سوق الأغنام" [٥١]. بينما يتبدى - عند مندور - أن نعمان عاشور فى مسرحيته "**الناس اللى فوق**" "يرى أن الطبقة الوسطى هى التى استطاعت الثورة أن تحرر عقليتها من رواسب الماضى وبخاصة الجيل الجديد من أبناء تلك الطبقة. وذلك لأننا وإن كنا نرى الست سكينة بنت الطبقة الوسطى لاتقبل أن تتزوج بنتها جمالات من أنور - بحكم تقدمها فى السن وتحجر عقليتها - إلا أن جمال وحسن يرحبان بهذا الزواج ويوافقان عليه رغم أنف أمهما التى لا تزال متخلفة عن ركب الزمن". [٥٢]. وليس هذان النصان سوى نموذجين لتلك النصوص المتكررة بكثرة لدى مندور[٥٣].

ولم يقتصر بروز آلية وصف الشخصية المسرحية على المقالات التى تناول فيها مندور عروضا مسرحية، بل شاعت أيضا فى تناول نصوص المسرحيات[٥٤] مما يدل على فعاليتها فى خطابه النقدى.

ومن الواضح أن تعامل خطاب مندور مع الشخصية المسرحية باعتبارها وسيلة لتحديد مضمون المسرحية قد تبدى فى آلية أخرى استخدمها مندور كثيرًا، هى آلية الاستدلال بشخصية حامل الرأى. وإذا كان مندور قد بيَّن - قبل أن يتحول إلى النقد المسرحى التطبيقى - أن كاتب الكوميديا يستطيع أن يجعل إحدى شخصيات مسرحيته تنقل آراءه إلى الجمهور، وأن هذه الشخصية تسمى حامل الرأى[٥٥] - فإنه قد استخدم آلية الاستدلال بتلك الشخصية من أجل إثبات "صحة" المضامين التى افترضها للمسرحيات التى تناولها، وبرزت لديه تلك الآلية كلما وجد أن ثمة إمكانية للحديث عن وجود تلك الشخصية فى هذه المسرحيات. ولم تتوقف فعالية تلك الآلية فى خطاب مندور على ذلك، بل جعل منها مندور وسيلة هادفة إلى إقناع المتلقى بـ"صحة" استخلاصه لمضامين المسرحيات؛ فإذا كان نعمان عاشور قد جعل مسرحيته "**الناس اللى تحت**" تدلل على أن مصر الجديدة (= مصر ما بعد الثورة) خير من مصر القديمة (= مصر ما قبل الثورة)[٥٦]، فإنه قد جعل من الأستاذ رجائى "حامل الرسالة التى أراد أن يؤديها وهى التغير الأساسى الذى طرأ على مصر بفضل الثورة، وجعل منها مصر قديمة ومصر حديثة"[٥٧]. وإذا كان نعمان عاشور فى مسرحيته "**صنف الحريم**" قد أراد أن يعالج "مشكلة مزمنة هى مشكلة تعدد الزوجات وما تثيره من متاعب داخل الأسرة" [٥٨] فإنه "يعالجها من زاوية جديدة تتمشى مع منطق المرحلة التى نعيشها اليوم فهو لايحمل الرجال مسئولية هذه المشكلة بقدر ما يحملها للنساء. فقد اتخذ نعمان عاشور فى إبراز هذا حيلة مسرحية كان موليير يستخدمها من قبل وهى اتخاذ إحدى الشخصيات وسيلة للتعبير عن رأيه الخاص، ويسمى النقاد هذه الوسيلة باسم حامل الرأى"[٥٩] . وبعد أن لخص مندور أفعال شخصية نوال / حامل الرأى فى هذه المسرحية أشار إلى صدور بعض التصرفات التى "لا يليق" أن تصدر منها مبينًا أن هذه التصرفات "تذهب بقيمة أقوالها الواعية المستنيرة التى تعبر عن رأى المؤلف فى مشكلة تعدد الزوجات وتفشى الطلاق فى أسرتها" [٦٠].

صحيح أن استخدام مندور آلية الاستدلال عبر شخصية حامل الرأى قد يرجع إلى ما فى تلك المسرحيات من مباشرة ناتجة عن لحظتها التاريخية الاجتماعية، لكن من الصحيح أيضًا أن هذه الآلية - فى علاقتها بكل الآليات النقدية التى استخدمها مندور - إنما تشير إلى أن تصور مندور لكيفية تحقيق مسرحية ما المهمة الاجتماعية إنما يكاد ينصرف إلى المهام والدلالات المباشرة التى يسعى الناقد إلى اقتناصها بآليات نقدية باحثة - بالدرجة الأولى - عن المضمون الذى ينحلُّ - بدوره

ـ إلى مجرد فكرة أو مجموعة من الأفكار. وإذا كانت مهمة تلك الآليات ـ على مستوى بنية الخطاب النقدى عند مندور ـ الكشف عن المضمون مما يشير إلى تجاوبها مع تقديمه المضمون ـ فإن عدم اهتمام مندور بدراسة أو تحليل الأشكال المختلفة وعناصرها فى المسرحيات التى تناولها إنما يكشف ـ بوضوح ـ عن التناقض بين المسلك التطبيقى، من ناحية، والمقولة الداعية إلى ضرورة الاهتمام بالصياغة الجمالية ـ بوصفها ضمانًا لتحقيق المسرح لمهامه الاجتماعية ـ من ناحية ثانية.

٢ ـ ٢ ـ صيغة الانعكاس عند محمود أمين العالم

لم يكن محمود أمين العالم أول ناقد من نقاد الاتجاه الاجتماعى (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) يطرح صيغة الانعكاس، فقد طرحها قبله بسنوات لويس عوض حيث قدم فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥١ هذه الصيغة وطبقها على ظواهر من الأدب الإنجليزى ونصوصه [٦١]، ولكن تأثيره فى حركة النقد الاجتماعى حتى نهاية الثلث الأول من الخمسينيات ظلّ محدودًا. وعلى العكس من ذلك كان الطرح الذى قدمه العالم وعبد العظيم أنيس (١٩٥٤) لصيغة الانعكاس حيث أتيح له التأثير فى النقاد الاجتماعيين طوال الخمسينيات والستينيات. وليس الأدب / المسرح عند العالم وأنيس إلا جزءًا من الثقافة بوصفها نتاجًا اجتماعيًا، ولذا فإن التصورات التى قدماها حول الثقافة هى المدخل الضرورى لتحليل صيغة الانعكاس لديهما.

إن الثقافة عندهما ـ من حيث هى فى ذاتها ـ "تعبير فكرى أو أدبى أو فنى أو طريقة خاصة للحياة" [٦٢]، وهى من حيث علاقتها بالواقع: "انعكاس للعمل الاجتماعى الذى يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة واتجاهات. فالأساس الذى تقوم عليه الثقافة إذن، ليس شيئًا جامدًا، أو عقيدة محدودة، وإنما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور" [٦٣]. وإذا كان العالم وأنيس قد قدما ـ فى هذا ـ وغيره من نصوص "**فى الثقافة المصرية**"[٦٤] ربطًا بين الثقافة والعمل الاجتماعى أو العملية الاجتماعية فإن فهمهما للعملية الاجتماعية ـ كما يستخلص سيد البحراوى من تحليله للمصطلح فى نصوص ومواضع مختلفة من كتابهما ـ إنما كان محدودًا لأنه أعلى دائما من عامل واحد فقط؛ هو فى حالة الثقافة المصرية فى الخمسينيات: القطبية الوطنية[٦٥].

ورغم محدودية تصور العالم وأنيس لـ "العملية الاجتماعية" فإنهما قد التفتا التفاتة دالة إلى أن الثقافة تتسم بشىء من الاستقلال عن مصدرها، وقد أسسا ـ على تلك الاستقلالية ـ مهمة الثقافة؛ فارتباط الثقافة بالعملية الاجتماعية "لا ارتباط علة بمعلول محدد، وإنما ارتباط تفاعل كذلك (.....) يجعل من الثقافة نفسها عاملا موجهًا فعالاً فى العملية الاجتماعية نفسها" [٦٦]. وبهذا الفهم يصبح تقرير مقولة اجتماعية الثقافة ـ من حيث أصولها المادية وجذورها الاجتماعية ـ هو المسوغ لتحديد مهمتها الاجتماعية؛ بحيث تتولد ـ على مستوى بنية الخطاب ـ تولدًا منطقيًا من تلك الماهية الاجتماعية. وبذا فإن ضمَّ وصفى الناقدين للثقافة بأنها "انعكاس للعمل الاجتماعى" وأنها عامل موجه فعال فى العملية الاجتماعية ـ يكشف عن كون الثقافة نشاطا إبداعيًا اجتماعيًا يمتلك قدرة على التأثير فى الواقع الذى أفرزه. ويكاد هذا الفهم نفسه ينطبق على مهمة الفن / الأدب / المسرح؛ إذ كل منها أنشطة إبداعية تنعكس عن واقع معين، لكنها ـ فى الوقت نفسه ـ ذات استقلالية نسبية تمكنها من التأثير فيه. فإذا ما برز السؤال عن كيفية تحقيق الأدب / المسرح ـ بوصفه انعكاسا عن الواقع ـ مهمته الاجتماعية؛ فإن الناقدين قد قدما تصورهما الذى يشير إلى دلالة اختيار الكاتب مادته من عناصر مجتمعه ومن علاقاته المتفاعلة "فإن اختياره لمادته الخام، ومعالجته لهذه المادة، ستحدد صدقه فى مواجهة هذا الواقع وفى صياغة حركته والتعبير عنه" [٦٧]. وبذلك يصبح عنصر الاختيار من تفاصيل الواقع دالاً ـ فى ذاته ـ على تحقيق الكاتب مهمته الاجتماعية. وبما أن الناقدين قد قررا أن "مضمون الأدب فى جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية" [٦٨]. فإن ماهية الأدب / المسرح عندهما اجتماعية ـ بالمعنى المطروح فى النص ـ دون أن ينفى هذا الاعتراف بخصوصية الكاتب اعترافًا يتبدى ـ من ناحية ـ فى نظرة الكاتبين إليه ـ فى بعض تطبيقاتهما فى هذا الكتاب ـ بوصفه معبرًا عن طبقته، ويرتبط هذا ـ من ناحية أخرى ـ ببعض إنجازات النقد الماركسى فى الخمسينيات، وإن ظلت نصوص الكتاب كاشفة عن بعض الملامح السلبية فى فهم الناقدين لهذا الأمر[٦٩].

ومن الملاحظ أنه إذا كانت بعض التصورات التى قدمها الناقدان - والتى تبدت فى الفقرات السابقة - قد أفادت - إلى حد ما - من التصورات الماركسية حول مصدر الأدب / المسرح، فإن خطاب العالم وأنيس فى "الثقافة المصرية" كان يتحاشى استخدام مفاهيم ماركسية صريحة، وهذا ما يفسر، مثلا، عدم اقتدار العالم وأنيس على طرح الفهم الطبقى للأدب / المسرح طرحًا مباشرًا وصريحًا، على عكس ماقدمه لويس عوض سواء فى مقدمته لـ"**بروميثيوس طليقا**" ١٩٤٦، أو فى: "**فى الأدب الإنجليزى الحديث**" ١٩٥١.

ولقد أخذت بعض الملامح الماركسية تظهر - بوضوح - فى خطاب العالم وأنيس حين أخذا ببيان كيفية تحقيق الأدب / المسرح - بوصفه انعكاسا - مهمته الاجتماعية، من منظور علاقة الكاتب بما يكتب والمصدر الذى يعتمد عليه (الواقع أو المجتمع)؛ فأنيس يؤكد أن من "واجب الأديب الواقعى أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذى يحيا فى داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغى أن يتضح هذا جليًا فى فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب - فى مصر مثلا - لايكفى أن يقتصر فهمه على القرية مثلا إذا كان قد نشأ فى القرية، أو على الحياة فى القاهرة إذا كان أديبًا قاهريًا، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصرى كوحدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التى تتصارع فى أحشائه"[٧٠]. فالتأكيد المطروح، هنا، عن ضرورة وعى الكاتب الصريح بالقوى الاجتماعية، مع امتلاكه نظرة مترابطة إلى العالم / المجتمع - يعد عنصرًا من عناصر الخطاب النقدى الماركسى، فهذا العنصر هو الأساس الذى يتحقق به الالتزام - حسب الفهم الماركسى - والذى يتمثل فى قدرة الكاتب على اكتشاف القوى التقدمية فى مجتمعه أو واقعه، وفهم سيرورة هذا الواقع نحو المستقبل الذى تحقق فيه تلك القوى وجودها. ويمثل الإلحاح على ذلك الالتزام عنصرًا متواترًا- بقوة - فى خطابات النقد الماركسى منذ تطبيقات ماركس وانجلز القليلة، ومرورًا ببليخانوف وانتهاءً بالنقاد الماركسيين الأوروبيين المعاصرين للعالم وأنيس[٧١].

وإذا كان الناقدان قد بيّنا فى سياق شرحهما للالتزام - الذى لم يشر إليه صراحة - ضرورة امتلاك الأديب نظرة متكاملة إلى العالم / المجتمع، فإن هذه المقولة قد أفرزت مقولة أخرى عن ضرورة أن يربط الأديب تجربته الفردية بالواقع العام لمجتمعه[٧٢]. ولقد أخذت تلك المقولة الأخرى تمارس دورًا فعالاً فى خطابهما على أكثر مستوى؛ إذ تحولت على مستوى صيغة الانعكاس - بوصفها تأطيرًا للمهمة الاجتماعية للمسرح - إلى شرط ضرورى من شروط الأدب / المسرح مهمته الاجتماعية، بينما أدت - على مستوى الآليات النقدية - إلى بحث الناقد عن كيفيات الربط بين العام / الواقع / المجتمع والخاص / النص / العمل الفنى.

إن السياق الاجتماعى الذى طرح فيه العالم وأنيس صيغة الانعكاس هو الذى يفسِّر تأثيرها فى خطاب النقد الاجتماعى المصرى طوال الخمسينيات والستينيات مقارنة بمثيلتها عند لويس عوض (١٩٤٦ - ١٩٥١). إذ كانت صيغة العالم وأنيس تؤطر للالتزام الاجتماعى فى لحظة كانت فيها بعض الشرائح الاجتماعية والسلطة تنحو نحو ذلك الهدف، دون أن يعنى هذا - مطلقا - أن ثمة تواطؤًا بينهما، ولكنه يعنى أن بعض دعوات تلك الشرائح كانت متجاوبة مع دعوات السلطة. ثم اقتران تقديم هذه الصيغة بمعركة نقدية مع جيل قديم من نقاد التعبير / الرومانسية، وتناول العالم وأنيس نصوصًا وظواهر مصرية، بعكس لويس عوض الذى طرح خطابه فى صمت ودون أن يثير معارك، وتناول نصوصًا وظواهر أوروبية، فضلا عن أن كيفيات النشر قد منحت خطاب العالم وأنيس طاقة لم يتح لخطاب لويس عوض - فى بداياته - أن ينالها[٧٣].

وتكشف كتابات العالم فى النقد المسرحى (١٩٥٤ - ١٩٦٧) التى كان يسعى فيها إلى تطبيق صيغة الانعكاس عن بروز عدة انتقالات فيها، مما يعكس نمطا من أنماط التغير فى الآليات النقدية التى كان يتكىء عليها. وتتبدى الانتقالية الأولى فى مقاله عن "**أهل الكهف**" لتوفيق الحكيم[٧٤]، وفيه يعتمد العالم على آليتين نقديتين: آلية البحث عن المضمون الذى تقدمه المسرحية، ثم آلية اكتشاف كيفية عكس النص للواقع الاجتماعى. وفى الآلية الأولى لايستخدم العالم مصطلح الفكرة - الذى تواتر لدى مندور ولويس عوض - وإنما يستخدم مصطلح "مفهوم" الذى قد يماثل "النظرة إلى العالم" وهى المقولة التى طرحها فى تصوراته النظرية. ولهذا "المفهوم" عند العالم دلالة أو دلالات

يسميها "رمزا" والرمز هو الدال على رؤية الأديب لواقعه "وتتشكل العملية التفسيرية على النحو التالى":

الكاتب ينتج نصا يحمل ⟵⟶ مفهوما يؤدى بدوره إلى ⟵⟶ رمز يدل بدوره على
↓
رؤية الكاتب لواقعه

ومثل هذا التصور قد يشير إلى أن العالم يدرك أن ثمة وسائط بين منتج النص وواقعه، وأن الكاتب/ المنتج يدرك الواقع عبر تلك الوسائط. وبالمثل فإن الناقد لكى يفك شفرات ذلك العمل، فعليه أيضًا أن يحلل تلك الوسائط. ولكن كيفيات استخدام العالم لآلياته النقدية تشير إلى أن مثل هذا الفهم لم يكن واضحًا لديه بدرجة كافية. فالآلية الأولى يحققها العالم عن طريق تلخيص المسرحية بإيجاز، ليستخلص المفهوم أو المفاهيم التى يقدمها الحكيم، ويصل إلى أن الفقدان والحرمان والضيعة هى المفاهيم الأساسية للزمن عند توفيق الحكيم(٧٥). وباستخلاصه هذه المفاهيم توصل إلى أن الزمن عند الحكيم يحمل دلالة ذاتية، أى أنه استخلص أن فهم الحكيم للزمن ذاتى، لكن العالم لم يلتفت إلى الجذور الاجتماعية لذلك الفهم الذاتى على نحو ما يمكن أن نجد لدى لوكاتش - فى فترة معاصرة للعالم - من بحث عن الجذور الاجتماعية للرؤية، كما فى دراسته عن "أسس رؤية العالم عند الطليعية"(٧٦).

وإذا كان العالم قد بيّن كيفية تجلى ذلك الفهم الذاتى للزمن عند الشخصيات الرئيسة؛ حيث بيّن أن كلا منها كانت معنية بعلاقتها الفردية بالعالم، ومن هنا لم تعد الحياة عند تلك الشخصيات "عملية وجهدًا ومشاركة" (٧٧). فإن العالم قد طرح مفهومه البديل للزمن بوصفه "عملية موضوعية خلاقة" (٧٨). وعبر التعارض بين المفهومين يتكشف للمتلقى أن خطاب العالم معنىٌ بالكشف عن عدم صلاحية مفهوم الحكيم للزمن .... حينئذ تبرز الآلية الثانية: اكتشاف كيفية عكس النص للواقع الاجتماعى، واللجوء إلى هذه الآلية يؤدى - من منظور علاقة الناقد بالمتلقى - إلى إقناع المتلقى "بصحة" تفسير الناقد. ويحقق العالم آليته الأخرى عن طريق اللجوء إلى معارضة المسرحية - والتى تحولت إلى مفهوم - بواقعها السياسى الاجتماعى؛ فيقدم عرضا مطوّلا - وفى حدود المقال الصحفى - لأهم الأحداث السياسية التى ميّزت الفترة التى كتب فيها النص(٧٩). وإذا كان العالم يلتفت إلى بعض القوى الاجتماعية الإيجابية فى تلك الفترة فإنه - وهذا ما تجب ملاحظته - لا يتحدث عن طبقات أو قوى طبقية، ولا يشير إلى صراع طبقى، بل لا ترد كلمة الطبقة أو مشتقاتها سوى مرة واحد فقط وصفا لمفاهيم الكتلة الشعبية (= حزب الوفد) (٨٠). ..ثم يربط العالم بين مفهوم الحكيم للزمن وبين الواقع ليصف المسرحية بأنها "مأساة مصر بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصر التى ترى الزمن عدمًا أسود لا حركة للتطور والنمو والنضج" (٨١). ولهذا فهو ينتهى إلى وصف المسرحية بأنها "من الأدب الرجعى، الذى وإن عكس جانبا من الحياة المصرية، فإنه لا يشارك فى حركتها الصاعدة بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة" (٨٢).

وإذا كان وصف "الرجعى" - فى خطاب العالم - يشير إلى عدم التزام الكاتب، فإن العالم - مع هذا - لم يقدم نقدًا ماركسيًا - حتى بالمعنى التقليدى - إذ لم يكشف عن الأساس الاجتماعى لرؤية الحكيم للزمن، ولم يبن أو حتى يلتفت إذا ما كانت رؤية الحكيم لها علاقة برؤية طبقته أو شريحته، ولم يتساءل أيضًا عن علاقة رؤية الحكيم بالوضع التاريخى لطبقته أو شريحته. ولذا أصبح النص لديه دالاً على صاحبه أو منتجه، ولعل هذا ما يشير إلى أن الآليات النقدية تكشف عن كون العالم - فى بداياته النقدية - ناقدًا تعبيريًا(٨٣)، تتدعم تعبيريته النقدية - ليس فقط من الربط المباشر بين النص ومنتجه - ولكن أيضًا من عدم اقتدار خطابه على تحليل الشكل أو بعض عناصره؛ إذ لم يقدم سوى ملاحظات عامة لاتزيد عن أن تكون مجموعة من الانطباعات العامة، والأحكام الجزئية غير المبررة دائما، والمفتقدة دومًا إلى أية أمثلة، والقائمة على عدد من التعبيرات غير الدالة نقديًا، وإن كانت ذات إيحاءات شعورية أو عاطفية من قبيل: افتقاد المسرحية إلى

"التماسك الفني"، وافتقاد منطق العلاقات الداخلية فيها إلى "الصدق الإنسانى"، ووصف جمال المسرحية بأنه "جمال شاحب (....) مريض"[٨٤].

وتتمثل الانتقالة الأخرى فى نتاج العالم النقدى الكاشف عن تطبيقه لصيغة الانعكاس فى نقده لعدد من النصوص والمسرحيات المصرية (١٩٥٦ - يناير ١٩٥٩)، والنموذج الممثل لهذه الانتقالة هو نقده لمسرحيتى نعمان عاشور: "**الناس اللى تحت**"، و"**الناس اللى فوق**"[٨٥]، وهو نقد يدور حول النصين لا العرضين.

ويتبدى أن ثمة تغيرًا واضحًا فى بعض الآليات النقدية التى استخدمها العالم، وكيفية استخدامه لها. ويرجع الأمران معا إلى طبيعة اللحظة التاريخية التى قدمت فيها المسرحيتان وتتصدر آلية القياس آليات العالم النقدية،وتعنى قياس النص على الواقع الاجتماعى، وإن تجلى هذا القياس بصورة واضحة فى مضمون النص أو رؤية الكاتب. فالعالم / الناقد يمتلك - بداية - تصورًا ضمنيًا لما يحدث فى الواقع المصرى ودلالته، ثم يتوجه صوب النص / المسرحية ليفتش عن كيفية رؤية النص أو الكاتب لذلك الواقع. ولأن هاتين المسرحيتين - حسب العالم - تصوير للصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة فى المجتمع المصرى، فإن العالم يخلع عليهما وصفا إيجابيًا؛ إذ هما عنده "استجابة فنية لواقعنا الاجتماعى"[٨٦]. ولكن سؤالاً عن كيفية حدوث هذه الاستجابة، لابد أن تلفتنا إجابته إلى أن العالم يحاول أن يصوغ أو يستخدم تصورًا ما عن الصراع بوصفه أداة تحليلية ومفهومية يتمكن بها - من ناحية - من الكشف عن كيفية عكس المسرحيتين الواقع، ويقدر بها - من ناحية أخرى - على الحكم على المسرحيتين رؤيويًا وجماليًا. ورغم جدة استخدام هذه الأداة المفهومية التحليلية - على مستوى التطبيق النقدى لدى العالم - فإن العالم يخضعها لواحدة من المقولات الجوهرية فى خطاب الاجتماعيين، وهى مقولة تقديم المضمون على الشكل. وهذا ما يتجلى فى "النصيحة" التى يقدمها العالم إلى كاتب تلك المرحلة بألا يردد الشعارات العامة للثورة الاجتماعية، أو يدعو إلى أهدافها دعوة خطابية وإنما عليه أن "يتعمق علاقاتنا الاجتماعية ويتسلل إلى نسيجها الحى، ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة ثم يجسد هذا الصراع فى نماذج وشخصيات صادقة ويقيم منها أحداثًا ومواقف حية، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فنى، على درجة كبيرة من الجودة"[٨٧].

وبما أن الصراع هو الأداة الجديدة - على مستوى صياغة النص من لدن الكاتب - وعلى مستوى إدراك النص من لدن الناقد، فإن فعاليته تتأكد من ملاحظة أنه هو أيضا العنصر الجوهرى فى مفهوم الثورة الذى يطرحه العالم فى هذا المقال؛ فالثورة، عنده، صراع اجتماعى يدور فى أطر ومستويات متعددة من حياة المجتمع[٨٨]. واللافت أن العالم - رغم اهتمامه بالحديث عن الصراع - لايستخدم مصطلح الصراع الطبقى الذى يعد عنصرًا جوهريًا فى أى تفسير ماركسى جاد / حقيقى للمجتمع أو التاريخ. ويتدعم هذا التغييب من ملاحظة أن العالم يبدو مترددًا فى استخدامه لمفهوم "طبقة" فأحيانًا يستخدمه صريحا فيشير إلى الطبقة الأرستقراطية، والطبقة الوسطى، ثم الطبقة العاملة. بينما يستخدم تعبير "الفئة" بمعنى الطبقة، والفئات بمعنى الطبقات[٨٩]، وأحيانًا يستخدم هذا التعبير استخدامًا أدق فيشير به إلى جزء أو جماعة من طبقة ما[٩٠].

وليس تجنب العالم الحديث عن "الطبقة" و"الصراع الطبقى" مجرد أمر عارض فى نقده لهاتين المسرحيتين، بل هو ملمح متكرر فى مقالات أخرى له فى هذه الانتقالة[٩١]، وذلك ما يعضد ما بدا فى درس نقده لأهل الكهف فى الانتقالة السابقة.

ولما كان الصراع عنصرا فعالاً فى آلية القياس، فإن الآلية الأخرى ترتبط به حيث أصبح فهم الصراع أداة أساسية لتقييم بعض عناصر التشكيل الجمالى التى يتوقف أمامها العالم. ورغم عدم تقديم العالم مفهوما عن الصراع - من حيث هو العنصر الأساسى فى تشكيل النص المسرحى - ورغم تأخيره لتناوله - على مستوى بنية مقالته النقدية[٩٢] - رغم هذا فإن العالم ينطلق من تصور عام - لايتحدد بمصطلح معين، ولا يتقيد بفهم محدد - مفاده ضرورة اشتمال المسرحية على صراع شامل كبير تتمركز حوله خيوط المسرحية، وغياب مثل هذا الصراع أدى - فيما يرى العالم - إلى جمود الشخصيات وتسطحها[٩٣].

وإذا كان العالم قد رصد كل الصراعات الجانبية، فى هاتين المسرحتين رصدًا ينصب على تحديد الأطراف، ووصف ما حدث بكلمات مختصرة، وحديث بالغ الإيجاز عن كيفية تجليه فى مسالك الشخصيات ـ دون أن يشير إلى كيفيات تشكيل هذا الصراع جماليًا ـ فإنه قد قدم التفاتة مهمة ودالة تشير إلى سعيه إلى الربط بين الصراع ـ من حيث هو عنصر رؤيوى ـ، والصراع ـ من حيث هو أداة جمالية فى الشكل المسرحى ـ؛ ويؤدى ذلك الربط إلى اكتشاف الناقد والمتلقى ماهية إدراك الكاتب (نعمان عاشور) للصراع الحقيقى فى مجتمعه؛ إذ يسجل العالم وجود "صراع غامض خفى" بين "الناس اللى فوق" وقوة أخرى غامضة هى "مصر الجديدة" أو هى "قيم حياتنا الجديدة" التى تمثلت فى بعض شخصيات "الطبقات الوسطى والدنيا"، ويتحقق ذلك الصراع "الخفى الغامض فى المسرحيتين ولكنه "لم يتمثل فيهما تمثلا كافيًا" [٩٤]... ويقترب العالم ـ بذلك ـ من إدراك العلاقة بين افتقاد الرؤية الشاملة لصراعات الواقع الاجتماعى وافتقاد الصراع الشامل فى المسرحية، ولكن ما يضعف من قيمة ذلك الإدراك هو عدم قدرة منتج الخطاب / العالم على إثباته عبر تحليل كيفيات تشكيل الصراع، كأداة جمالية، من ناحية، وعناصر رؤية الصراع الاجتماعى لدى الكاتب ـ والتى تنتمى إلى أيديولوجيته ذات الأصول الطبقية / الاجتماعية ، من ناحية أخرى.

ولما كان تقديم المضمون مقولة جوهرية من مقولات خطاب الاجتماعيين؛ فإن آليات تحليل الشخصية المسرحية تتولد ـ على مستوى العملية النقدية ـ عن هذه المقولة، ثـم تعود ـ تلك الآليات ـ إلى تدعيم هذه المقولة على مستوى الدلالة أو المغزى الذى يستنبطه الناقد من المسرحية. فالعالم لا يحلل تكوين الشخصية المسرحية، ولا يتوقف ـ إلا فيما ندر ـ أمام كيفيات تشكيلها، بل يعرض شخصيات المسرحيتين عرضًا موسعًا، ويقسمها تقسيمًا مضمونيًا؛ أى تبعًا لانتمائها إلى الماضى (= ما قبل الثورة)، وإما إلى الحاضر (= الثورة). ولكن العالم ـ مع هذا ـ لا يجرد الشخصية المسرحية بحيث يجعلها مجر تعبير عن فكرة أو مجرد رمز اجتماعى أو طبقى أو سياسى، بل يرى ضرورة تصوير العالم الاجتماعى المعقد، المتراكب من حيث علاقاته المتداخلة، والتى تنتمى إلى الشخصية. وتحقيق ذلك هو شرط نجاح الكاتب فى إقناع المتلقى بإنسانية الشخصية؛ فالشخصـيـة ـ إذن ـ فـــرد ذو تاريـــخ اجتماعى هو الذى أنتجها بقدر ما أثرت هى فيه[٩٥].

وفى هذا يختلف العالم عن مندور الذى كان إلحاحه يقع، دائما، على مطابقة الشخصيات للممكن والإنسانى العام أكثر مما يقع على ضرورة تفريد الشخصية والإقناع بها عبر تصوير تاريخها الاجتماعى تصويرًا فنيًا. بينما يكاد العالم يلتقى مع مندور فى النظر إلى أن بعض الشخصيات قد يتمثل دورها فى نقل رؤية الكاتب نقلا مباشرًا، وبما أن تلك الرؤية قد لا تختلف كثيرًا عن الرؤية الاجتماعية للعالم الناقد فمن الضرورى ـ إذن ـ أن يهتم العالم بعرض أفكار هذه الشخصيات أو تلخيصها، أو نقل بعض تعليقاتها الدالة على رؤية الكاتب لواقعه. وهذا ما يظهر بوضوح فى تعامله مع شخصيتى "عزت" و"حسن"[٩٦].

إن قرن تحليل العالم **لأهل الكهف** بتحليله لـ"**الناس اللى فوق**" و"**الناس اللى تحت**" يشير بوضوح إلى أن ثمة تطورًا فى خطاب العالم من حيث قدرته على استخدام بعض الآليات النقدية القادرة على الكشف عن كيفية تحقيق المسرحية مهمة اجتماعية ما. ومع ذلك فقد ظل خطابه حريصًا على تغييب الفهم الماركسى الحقيقى لكيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية المختلفة.

٣ ـ إن درس صيغتى "المسرح الأدب الهادف" و"الانعكاس" وما يرتبط بهما من مقولات وآليات، وبوصفهما نموذجين لخطاب نقـاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) يمكن أن يكشف عن عدد من الظواهر التى تتبدى فى بنيته العميقة وتنبىء عن الفعالية الحقيقية له فى سعى منتجيه إلى تأسيس فهم للمهام الاجتماعية التى يقوم بها المسرح؛ فهم يكشف عن دور المؤسسة النقدية ـ ممثلة فى نقاد الاتجاه الاجتماعى ـ فى القيام بأدوارها تجاه المسرح والمجتمع المصرى. وثمة ظاهرتان بارزتان فى البنية العميقة لهذا الخطاب تندرج تحتهما كثير من الظواهر المرتبطة بهما، على مستوى إنتاج الخطاب، والمدعمة لهما على مستوى الوظائف

المختلفة التى قام بها ذلك الخطاب بوصفه خطابًا استهدف غايات اجتماعية إصلاحية للمجتمع المصرى.

وتتمثل الظاهرة الأولى فى كون الصيغ النقدية المختلفة التى طرحها أولئك النقاد حول مهام المسرح صيغًا غلبت عليها الجزئية التى تتبدى فى تركيزهم على جانب واحد فقط من جوانب المهمة أو المهام الاجتماعية للمسرح، دون تقديم صيغ شاملة أو أقرب إلى الشمول تدرك الطبيعة النوعية المتراكبة للمسرح أو الظاهرة المسرحية، وتحاول الإمساك بها وتأطيرها فى صياغات عميقة. ولقد تدعمت تلك الجزئية بسبب بروز آلية الإزاحة فى علاقة تلك الصيغ بالصيغ النقدية الأوروبية المختلفة التى اعتمدها منتجو خطاب النقد الاجتماعى فى مصر: ولقد تبدى فى صيغهم المختلفة (كالمسرح الهادف - الانعكاس - الواقعية الاشتراكية) أنهم كانوا يقومون بالتركيز إما على عنصر أو أكثر من العناصر الأصلية لتلك الصيغ فى النقد الأوروبى الذى أنتجها، دون أن يدركوا دور بقية عناصر هذه الصيغة أو تلك فى تشكيلها، مما أدى إلى تشويه هذه الصيغ أو افقادها فاعليتها الحقيقية؛ إذ إن تبنى صيغة نقدية ما لابد أن يرتبط بقدرة المتبنى على إدراك كلية تلك الصيغة - فى سياقها النقدى الأصلى الذى أنتجها - مما يعنى قدرته على نفى بعض عناصر هذه الصيغة نفيًا جدليًا يبرىء الصيغة الجديدة من أن تكون تزييفا للصيغة الأصلية. فإذا ما تحقق التزييف فقدت الصيغة النقدية قدرتها على أن تكون صيغةً فعالة فى الخطاب النقدى الذى استوردها منتجوه، ومن ثم كان تشويه الصيغ النقدية عاملاً من العوامل التى تعوق تأسيس الخطاب النقدى تأسيسًا علميًا حقيقيًا، يتيح له أن يؤدى أدواره بفعالية حقيقية فى المجتمع.

وتتمثل الظاهرة الأخرى القارة فى البنية العميقة لذلك الخطاب فى أن الفهم الذى قدمه منتجو ذلك الخطاب لمهام المسرح الاجتماعية هو فهم أقرب إلى أن يكون فهمًا تعليميا لم يستطع منتجوه أن يجعلوه فهمًا اجتماعيًا حقيقيًا. وإذا كان ذلك الفهم التعليمى يتناقض مع الصيغ والمقولات المطروحة فى البنية السطحية لذلك الخطاب (مثل: الأدب الهاف، الانعكاس، ومقولة التأكيد على أن إتقان الصياغة الجمالية هو سبيل تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية) فإن ذلك الفهم قد تجلى بوضوح فى الآليات النقدية المختلفة التى استخدمها نقاد هذا الاتجاه أو صاغوها.

إن شرطا من شروط فاعلية الخطاب النقدى يتمثل فى ألا تكون الصيغ النقدية المختلفة فيه صيغًا مجردة، عامة، إنها صيغ لاتكتسب حق الوجود الفعال - سواء فى الخطاب النقدى ذاته أو فى السياق الاجتماعى لتلقيه - إلا حين يقوم منتجو الخطاب بتوليد آليات نقدية تستطيع التدليل على تلك الصيغ؛ مما يجعل الخطاب النقدى قائما على الاتساق بين صيغه وآلياته. ولكن الآليات النقدية التى برزت عند نقاد الاتجاه الاجتماعى (آلية تلخيص المسرحية لإثبات الفكرة، آلية تحديد الموضوع أو المضمون، آلية الاستدلال بشخصية حامل الرأى، وآليات قياس النص على الواقع الاجتماعى، وغيرها من الآليات) قد اقترنت دائما - فى البنية العميقة لخطابهم - بسعيهم إلى تحديد الدلالات الاجتماعية المباشرة للنصوص المسرحية. وهذا ما يتبدى أيضًا لدى بعض النقاد الاجتماعيين الأوروبيين؛ فعند Goldmann, Emma إيما جولدمان تبدت آليات تحديد الفكرة واستخلاصها، وآلية التعامل مع الحوار المسرحى بوصفه تعبيرًا مباشرًا عن الفكرة، مع ميلها إلى التركيز على تلخيص أفعال الشخصيات المسرحية(٩٧). بينما يبدو Loewental, Leo "ليوفنتال" أكثر اهتمامًا بدرس بعض الوسائط التى تتوسط بين النص المسرحى والمجتمع، مثل الأيديولوجيا لكنه لم يكن يولى عناصر التشكيل الجمالى اهتمامًا واضحًا لأنه كان يسعى دائما إلى تبيان المهام الاجتماعية المختلفة التى يقوم بها المسرح(٩٨)، دون أن يلتفت كثيرًا - إلى أن كيفيات الصياغة الجمالية هى التى تمكن المسرح / الأدب من أن يكون أداة اجتماعية فعالة.

إن ظاهرة استقرار الفهم التعليمى لمهام المسرح الاجتماعية فى البنية العميقة لخطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى المصرى إنما تعد - من حيث شمولها فى هذا الخطاب - نتاجًا واضحًا لظواهر أخرى أقل شمولا تسرى فى هذا الخطاب عند تياريه المختلفين. وأبرز تلك الظواهر ثلاث، هى: عدم اقتدار منتجى هذا الخطاب على إدراك دور الوسائط المختلفة التى توجد بين المسرح / النص المسرحى والمجتمع، وعدم إدراكهم دور الشكل وأهمية تحليله، نقديًا، للكشف عن كيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، ثم تعاملهم مع العمل الفنى / المسرحى بوصفه تعبيرًا عن كاتبه.

وتمثلت الظاهرة الأولى من تلك الظواهر أهمية واضحة إذ إن إدراك منتجي أي خطاب نقدى وجود وسائط مختلفة بين المسرح / النص المسرحي والمجتمع، وعملهم على اكتشاف الأدوار المختلفة والمتغيرة التي تقوم بها تلك الوسائط، خطوة جوهرية لايجعل تحقيقها من المسرح مجرد انعكاس مباشرة للمجتمع، وبالتالي لا تصبح مهامه الاجتماعية مهام تعليمية. وإذا كان قد تبدى في تحليل خطاب هؤلاء النقاد أن بعضهم قد أدرك أحيانًا دور بعض هذه الوسائط ـ كما عند لويس عوض في ملاحظاته حول الأيديولوجيا ووظائفها الاجتماعية المختلفة، أو كما عند العالم في إدراكه أن النص يحمل مفهومًا دالا على رؤية الكاتب ـ فإن ذلك الإدراك، على ندرته، كان ذا تأثير خافت على نقدهم التطبيقي بحيث كان منتج الخطاب يعود دائما إلى الفهم التعليمي.

إن التأكيد على دور الوسائط المختلفة بين المسرح / النص المسرحي والمجتمع هو عنصر جوهري لاكتشاف المهام الاجتماعية الفعلية التي يقوم بها المسرح، حتى لاتتحول هذه المهام ـ في تحققها الفعلي، أو تأسيس الناقد لها ـ إلى مهام تعليمية أو تعبيرية. وربما لهذا السبب كان ذلك التأكيد عنصرًا بارزًا في بعض نماذج النقد الماركسي غير التعليمي، كما عند Lunacharsky "لوناشارسكي" في دعوته المبكرة ـ والتي تسبق نقادنا بعقود ـ إلى الاهتمام بفهم الوسائط التي تقع بين النتاج الفني والمجتمع، مثل البناء الطبقي والسيكولوجيا الطبقية[٩٩]. بينما كان لوكاتش ـ حتى في مرحلته الهيجلية ـ يركز على استخدام مفهوم رؤية العالم بوصفه ـ في جانب من جوانبه ـ وسيطا بين النص المسرحي والواقع الاجتماعي[١٠٠]. وهذا ما طوره ـ بعد ذلك بعقود — جولدمان في درسه لبنية تراجيديا راسين حيث تحول ذلك المفهوم إلى أداة تكشف عن أن العلاقة بين المسرح / الأدب والمجتمع ليست علاقة مباشرة، وإنما هي علاقة تتحقق عبر التجاوب بين البنى الاجتماعية والبنى الجمالية، وبذلك لم تعد مهمة المسرح / الأدب مهمة تعليمية أو اجتماعية مباشرة[١٠١].

وأما الظاهرة الأخرى التي دعمت استقرار فهم منتجي ذلك الخطاب التعليمي لمهام المسرح الاجتماعية، فتتمثل في عدم إدراكهم دور الشكل في تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، من ناحية، وأهمية تحليل الشكل للكشف الفعال عن كيفية قيام المسرح بمهامه تلك، من ناحية أخرى. ولقد وضح في تحليل خطابهم أن الآليات النقدية المختلفة التي استخدموها كانت ـ في جانب من جوانبها ـ إفرازًا لمقولة تقديم المضمون أو أولويته، وهي المقولة التي كانت تُسَهِّل لهم التدليل على المهام الاجتماعية المختلفة التي يحققها المسرح. وفي هذا الجانب يبدو خطاب أولئك النقاد متراجعًا ـ بشدة ـ ليس فقط عن بعض إنجازات النقد الأوروبي التي أصَّلت للمهام الاجتماعية للمسرح عبر تحليل الشكل ولكن أيضًا عن بعضها الآخر الذي سبق نقادنا بعقود؛ فلوكاتش ـ على سبيل المثال ـ قد تعامل منذ فترة مبكرة من القرن العشرين، مع المشكلات السوسيولوجية للدراما الحديثة على أنها ـ في الأساس ـ مشكلات شكلية، وهو وإن كان قد بدأ بتقرير أن الدراما الحديثة هي دراما البرجوازية فكشف عن المضمون الطبقي لها ـ فإنه قد صاغ مقولة إن "السوسيولوجيا الحقيقية في الأدب هي الشكل" [١٠٢]، مبينًا أن كل تأثير يقوم به العمل الفني يصبح أقوى لأنه يتم بمساعدة الشكل[١٠٣].

إن مقولة تقديم المضمون ـ أو غيره من العناصر المعبرة عن محتوى العمل الفني ـ قد لا تكون هي بذاتها عائقا أمام اكتشاف المهمة الاجتماعية للعمل الفني مادام منتج الخطاب قادرًا على التدليل على العلاقات المختلفة بين "المحتوى" و"الشكل" أو كيفيات الصياغة؛ فعلى الرغم من تقديم جولدمان لمفهوم رؤية العالم ـ على مستوى المفاهيم المشكلة لصيغته النقدية ـ فإنه كان يؤكد على ضرورة إدراك الناقد العلاقات المختلفة بين رؤية العالم، من ناحية، والعالم الفني المتشكل في النص الأدبي / المسرحي، من ناحية أخرى، والوسائل الجمالية والتكنيك الذي يستخدمه الكاتب، من ناحية ثالثة أو ما يصفه جولدن بأنه "النوع الأدبي والأسلوب والتركيب والصور، وباختصار: الوسائل الأدبية الأصلية التي يستخدمها الكاتب من أجل أن يشخص عالمه" [١٠٤].

وأما الظاهرة الثالثة فتتمثل في تعامل أولئك النقاد مع العمل الفني بوصفه تعبيرًا عن كاتبه، وقد أدت ـ من ناحية ـ إلى تدعيم الفهم التعليمي الذي قدمه خطابهم لمهام المسرح الاجتماعية، كما أنها تعد ـ من ناحية أخرى ـ نتاجًا واضحًا لغلبة "الجزئية" على الصيغ النقدية التي

طرحوها. وإذا كانت هذه الظاهرة قد تبدت فى عدد من الآليات النقدية التى استخدموها، فإنها تكشف عن أن القار فى البنية العميقة لخطاب أولئك النقاد هو نظرة تعبيرية / رومانسية تجعل العمل الفنى / المسرحى نتاجًا لمبدعه دون أن تقدر على الإدراك الفعال للعلاقات بين ذلك العمل وسياقه الاجتماعى، إدراكا يؤصل لفهم اجتماعى حقيقى لمهام المسرح الاجتماعية.

ويبدو أن تلك الظاهرة مردها سببان؛ يتمثل أولهما فى علاقة خطاب أولئك النقاد بخطابات النقد الأوروبى؛ فمن الواضح أنهم - وضعيون وماركسيون - قد اعتمدوا إما على مقولات النقد التعبيرى الرومانسى الأوربى حيث ربطوا دائما بين العمل الفنى / المسرحى ومبدعه أكثر من قدرتهم على ربطه الفعال بسياقه الاجتماعى، وإما اعتمدوا على كتابات ماركسية تقليدية - ككتابات بليخانوف وكودويل - ولكنهم كانوا فى تطبيقاتهم أقرب إلى النقاد التعبيريين. وفى الحالين أصبح الفهم الاجتماعى الحقيقى قيمة مضافة إلى الفهم التعبيرى المتأصل فى بنية الخطاب العميقة.

ويبدو أن ذلك ليس سمة خاصة بأولئك النقاد فقط؛ إذ تشير Diana Lurenz "ديانا لورينسون" إلى أن دراسات سوسيولوجيا الأدب فى انجلترا قد ظلت - من الثلاثينيات حتى أواخر الخمسينيات - تهاجم الأعمال الأدبية بسبب مضمونها الأيديولوجى، وتربطها ربطا مباشرًا بالصراع الطبقى أو الاقتصاد، ولم يتغير هذا المنحى سوى فى أواخر الخمسينيات مع ترجمة أعمال لوكاتش وجولدمان وأعضاء مدرسة فرانكفورت[١٠٥].

وأما السبب الثانى وراء تلك الظاهرة فيتمثل فى الغلبة الواضحة لخطاب النقد التعبيرى الرومانسى على الخطابات النقدية العربية حتى نهاية الستينيات، بحيث لم يستطع كثير من منتجى خطاب النقد الاجتماعى تحقيق قطيعة حقيقية مع كثير من صيغ النقد التعبيرى ومقولاته التى أخذت تتسلل إلى كتاباتهم النقدية[١٠٦]. وذلك ما يجب أن يكون موضوع درس مستقل فى إطار سوسيولوجيا الأنواع الأدبية الحديثة، وسوسيولوجيا نقد تلك الأنواع، والعلاقة بين نقد الأنواع الجديدة كالرواية والمسرحية والأنواع القديمة كالشعر الغنائى.

وأيا ما كانت الظواهر "السلبية" التى تبدت فى ذلك الخطاب فإن ثمة منظورًا آخر مكملاً لدرسه يتمثل فى النظر إليه بوصفه ذا علاقة جدلية بأيديولوجيا النقاد الذين أنتجوه.

٤ - تمثل الأيديولوجيا مجمل العناصر الفكرية التى أنتجها هؤلاء النقاد قصد أن يفيد منها المجتمع المصرى فى تحقيق تقدمه، وتشكل هذه العناصر - فى علاقاتها المختلفة - الأفق الذهنى الذى يحد حركتها، من ناحية، ويتيح - من ناحية أخرى - تركيبها لتفى بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمثل نظرة إلى العالم والكون[١٠٧]. وتعد الأيويولوجيا نتاجًا لوضعية الفئة أو الطبقة التى أنتجتها فى لحظة محددة من تاريخ المجتمع الذى تنتمى إليه، فهى - إذن - نتاج تاريخى واضح. ولقد تعددت العناصر المختلفة المهمة فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد، من مفاهيم حول العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والقومية العربية والمصرية، والتعليم، بينما كان الموقف من الحضارة الأوروبية والموقف من التراث الفكرى العربى منفردًا - فى بنية هذه الأيديولوجيا، من ناحية، وساريًا - بعمق - فى كافة عناصرها الأخرى، من ناحية ثانية. وعلى الرغم من تعدد عناصر تلك الأيديولوجيا فقد كان لها هدف أساسى يتمثل فى تحقيق التقدم للمجتمع المصرى، ولما كان هذا الهدف لايختلف فى دلالته العامة عن أهداف سلطة ما بعد ١٩٥٢ فقد كان طبيعيًا أن تتجادل عملية صياغة هذه الأيديولوجيا مع توجهات السلطة. ولكن العامل الأشمل الذى تحكم فى صياغة هذه الأيديولوجيا هو الانتماء الطبقى لهؤلاء النقاد والسلطة (١٩٥٢ - ١٩٦٧) فهو المحرك الأساسى لتلك العملية، من ناحية، وهو - من ناحية أخرى - الذى يفسِّر جوانب التلاقى فى الدلالات العميقة التى تنطوى عليها عملية الصياغة تلك.

٤ - ١ تكاد العدالة الاجتماعية تكون العنصر الأساسى فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد، وقد طرحها بعضهم كسلامة موسى ومندور فى فترة ما قبل ١٩٥٢، وتمثلت لدى سلامة موسى فى تحقيق الاشتراكية - والتى تعنى لديه "إلغاء الملكية الفردية" [١٠٨] - بالطرق السلمية المختلفة[١٠٩]، أما مندور فقد كان يدعو إلى الإصلاح الذى يستند أساسًا إلى تدخل الدولة فى عملية توزيع الثروة

بطريق قانونى مشروع، وذلك بإجراءات منها: فرض الضرائب التصاعدية، وتدخل الدولة فى النشاط الاقتصادى، وتعميم النظام التعاونى. مما يؤدى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية التى يتمثل هدفها - فيما يرى مندور - فى حفظ التوازن الاجتماعى بين طبقات الأمة المختلفة، حتى لاتضطرب الحياة الاجتماعية المصرية(١١٠).

وأما بعد ١٩٥٢ فقد أخذت السلطة تسعى إلى إحداث تغييرات فى بنية المجتمع المصرى الطبقية، وحاولت تعديل شروط هذه البنية بما يحقق صالح الطبقة الوسطى الصغيرة والعمال والفلاحين، فطرحت صيغة الاشتراكية الديمقراطية التعاونية، ثم صيغة الاشتراكية أو الاشتراكية العلمية أو الاشتراكية العربية أحيانا(١١١). وترتكز تلك الصيغة الأخرى على دعامتى الكفاية والعدل، وتهدف إلى تحقيق الحرية الاجتماعية(١١٢). ولقد تحول الناقد / المفكر كثيرًا إلى شرح هذه الصيغ وتبريرها، دائما، ونادرًا ما قام بانتقادها. ومن اللافت أن مواقف نقاد التيار الماركسى كانت هى الأكثر بروزًا فى تلك المرحلة، وهذا ما يتجلى - على سبيل المثال - من تحليل موقفى لويس عوض ومحمود أمين العالم من سعى السلطة نحو تحقيق الاشتراكية - سواء بإجراء التأميمات (١٩٦١) أو بإصدار الميثاق(١٩٦٢).

ويسجل خطاب لويس عوض تحولاً من تحولاته يتبدى فى انطلاقه من منظور اشتراكى ديمقراطى. ومن الجلى أن من أوضح سمات خطاب لويس عوض الأيديولوجى تتمثل دائما فى قدرته على الإمساك بالأساس الفلسفى العام الذى يحكم توجهات السلطة، والبحث عن تجلياته المختلفة فيما تقوم به السلطة من طرح لأفكار أو قيام بإجراءات عملية. وإذا كان لويس عوض قد عدَّ قرارات التأميم (١٩٦١) إيذانًا بتحدد نظام ذى معالم اشتراكية فإنه قد أكد أن "محور هذا النظام فكرة واحدة تتبلور فيها أهم حقوق الإنسان وواجباته وهى احترام الفرد واحترام المجموع"(١١٣). وهما اللذان عدهما لويس عوض وجهين "لمبدأ واحد هو احترام ذات الإنسان سواء فى صفته الفردية أو بوصفه عضوا فى المجتمع"(١١٤). ولقد شرح لويس عوض هذا المبدأ وقرن شرحه بتحليل الإجراءات المختلفة التى قامت بها السلطة إذ جعل منه "أسّ نظامنا الاشتراكى كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد. التوسع فى الملكية العامة حيث الملكية الخاصة تهدد حقوق الجماعة، وصياغة الملكية الخاصة حيث الملكية العامة تهدد حقوق الأفراد. أقول هذا هو أسّ نظامنا الاشتراكى كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد، لأن هذه التشريعات فى جميع أركانها إنما تعبر عن فلسفة واحدة فى كل قطاع من قطاعات الحيازة والملكية، فهى لاتفرق فى الحيازة والملكية بين قطاع وقطاع. هى تحدد حيازة الأوراق التجارية كما تحدد حيازة الوظائف العامة. وهى تلجأ لهذا التحديد فى جميع هذه القطاعات لعاملين رئيسين أولهما جنوح فئة قليلة إلى تكديس الحيازات والتضخم بما ينذر بعودة الاحتكار على مستوى مدنى بعد أن تخلصت منه الثورة على المستوى الريفى، وثانيهما الرغبة فى إشراك أكبر عدد ممكن فى حيازة الأرض أو الأوراق المالية أو الوظائف العامة"(١١٥).

وإذا كان لويس عوض قد كشف عن الحاجة إلى الربط بين التوسع فى القطاع العام والتوسع فى قطاع الخدمات مما يضمن - فيما يرى - تحقق الاشتراكية(١١٦) فإن من الواضح أنه إنما كان يقيم منظوره على أساس لايكاد يختلف عن الأساس الذى طرحه مندور فى الأربعينيات من ضرورة مراعاة التوازن بين الطبقات المختلفة فى المجتمع، مع فارق وحيد يتمثل فى استبعاد البرجوازية الكبيرة أو الرأسمالية من المجتمع الجديد. ومن الواضح أن هذا المبدأ - سواء لدى مندور فى الأربعينيات أو لويس عوض فى الستينيات - يتفق تمامًا مع ما كانت تقوم به السلطة من إجراءات نحو تحقيق الاشتراكية اعتمادًا على المبدأ ذاته: مراعاة التوازن بين الطبقات، من منظور أنها - بذلك - تحلُّ الصراع الطبقى حلا سلميًا(١١٧).

ويختلف موقف محمود أمين العالم عن موقف لويس عوض فى تفسيره لتجربة تحقيق العدالة الاجتماعية فى مصر عبر التحول نحو الاشتراكية؛ إذ إن العالم كان ينطلق من منظور ماركسى واضح، ويحدد خصائص الاشتراكية فيما يراها هو، ثم يقوم بتطبيقها على التجربة المصرية ليكشف عن الملامح الخاصة التى تميزها.. ولما كان العالم قد حدد ما أسماه "القوانين العامة للاشتراكية" فإن ما يتعلق منها بالعدالة الاجتماعية يتمثل فى قانونين هما بنص العالم "الملكية

الجماعية لوسائل الإنتاج فى مقابل الملكية الفردية فى النظام الرأسمالى" [١١٨]، وأن "يصبح العمل لا الملكية هو القاعدة لتوزيع الناتج القومى" [١١٩]. وحين حدد العالم ما يراه من "المميزات الخاصة لتجربتنا الاشتراكية" فإنه قد حدد منها ملمحين يرتبطان بالعدالة الاجتماعية وهما "تحقيق الانتقال إلى الاشتراكية بطريقة تطورية" [١٢٠]، ثم أن الثورة قد استبقت "معالم للملكية الفردية فى بعض المجالات مثل مجال التجارة الداخلية والصناعات الخفيفة إلخ، إلا أنها استعانت بالجمعيات التعاونية الاستهلاكية وإشراف القطاع العام للحد من الاستغلال فى هذه المرحلة من الثورة" [١٢١].

ومن الجلى أن ما قدمه العالم من توصيف لكيفية تحول المجتمع المصرى نحو الاشتراكية إنما كان يتجاوب ـ فى المسألة الزراعية خاصة[١٢٢] ـ مع ما قدمه "الميثاق" من دعوة إلى توسيع نطاق الملكية الفردية مع تدعيمها بالتعاون الزراعى[١٢٣]. ولأن صياغة العالم لما يحدث من تحول فى المجتمع المصرى قد افتقدت البعد النقدى، فإنه قد اكتفى بتوصيف ما يحدث دون القدرة على إدراك جوهره الحقيقى الذى يتمثل فى أن التغيير لم يؤد إلى إرساء الاشتراكية بل أدى إلى خلق رأسمالية الدولة مما يعنى ـ من ناحية ـ أن الدولة لا تحل محل رأس المال الخاص فى التنمية الاقتصادية بل تساعد على هذه التنمية وتعمل على استكمالها، بينما تدعمت رأسمالية الدولة ـ من ناحية أخرى ـ من عدم سيطرة المنتجين المباشرين على وسائل الإنتاج والعملية الإنتاجية، وافتقادهم حرية التصرف فى الفائض الاقتصادى[١٢٤]. ولم يكن هذان المظهران سوى نتاج واحد لافتقاد الديمقراطية فى الممارسة الاجتماعية والسياسية.

٤ ـ ٢ لاتنفصل الحرية ـ بصورها المختلفة ـ عن العدالة سواء فى التصورات الفلسفية الكاشفة عن طبيعتها، أو فى الممارسات الاجتماعية والسياسية المختلفة، ويتبدى هذا الترابط لدى اتجاهات فلسفية مختلفة[١٢٥]. ولقد التفت نقاد الاتجاه الاجتماعى إلى العلاقة بين الحرية والعدالة الاجتماعية؛ فربطوا ـ فى مرحلة ما قبل ١٩٥٢ ـ بين التحرر السياسى وتحقق العدالة الاجتماعية[١٢٦]، ولقد مَرّ طرح أولئك النقاد للحرية (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) بثلاثة أطوار؛ أولها (١٩٥٢ ـ ١٩٥٤) حيث تبدى لدى عدد منهم مطالبة السلطة بتحقيق الحرية: حرية العمل السياسى وتشكيل الأحزاب، وحرية الرأى، وكانوا يعللون ذلك بالآثار الإيجابية التى يجنيها المجتمع من وراء ذلك[١٢٧]، وقد رأى بعضهم أن الحرية والعدالة مبادىء "متجددة تحتاج إلى الحراسة الدائمة والبعث المتوالى حتى تعم البشر، وحتى تربى الإنسان على أن يكون إنسانًا" [١٢٨]. بينما جدد لويس عوض الدعوة إلى حقوق الإنسان التى تأتى الحرية فى مقدمتها، ورأى أن تحديد الحركة الثورية ـ أية حركة ثورية ـ موقفها من حقوق الإنسان وواجباته يمثل صيغة عقد اجتماعى[١٢٩].

ولم يكن من اليسير طرح أولئك النقاد لتلك الدعوات لولا مناخ حرية الرأى النسبية التى شهدها المجتمع المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٥٤)، فلما وقعت أزمة مارس (١٩٥٤)، وانتهت بإقصاء المطالبين بالديمقراطية، أضير بعض أولئك النقاد بشكل مباشر؛ إذ فصل لويس عوض، والعالم، وأنيس من وظائفهم بجامعة القاهرة ضمن أكثر من خمسين أستاذًا من المطالبين بالديمقراطية. بينما منع مندور من ممارسة النشاط السياسى نتيجة إصدار سلطة يوليو ١٩٥٢ قوانين تحرم على رجال الأحزاب ومن تولوا الحكم، فى فترة ما قبل يوليو ١٩٥٢، العمل فى مجال السياسة[١٣٠]. وفى ظل ذلك بدأ الطور الثانى لطرح أولئك النقاد مفاهيم الحرية (١٩٥٤ ـ ١٩٦١) وفيه نشط ممثلو التيار الماركسى خاصة، وهذا ما تبرزه كتابات العالم ومحمد مفيد الشوباشى خاصة[١٣١]، حيث حاولا تقديم تأسيس فلسفى للحرية على أساس بعض المقولات الماركسية؛ سواء فى تعريف الحرية بأنها "إدراك ووعى بالضرورة من أجل التقدم الإنسانى" [١٣٢]، أو فى الربط بين الحرية وتعرف المجتمع الضرورات المختلفة ـ اجتماعية كانت أم طبيعية ـ بوصفه شرطا لتحقيق الحرية، ثم تأكيدها على ارتباط حرية الفرد بحرية المجتمع من ناحية، وعلى أن تقدم المجتمعات الإنسانية إنما يتحقق بإدراكها للضرورات المختلفة التى تحدُّ من حريتها، من ناحية ثانية، مما سيجعل من انتصار الاشتراكية سبيلا أكيدًا إلى تحقيق الحرية للمجتمع بأسره[١٣٣].

وأما فى الطور الثالث (١٩٦١ ـ ١٩٦٧) فقد دخلت الحرية فى الممارسة السياسية مرحلة حرجة؛ شاهدها إحكام السلطة قبضتها على أمور المجتمع المختلفة، ورفضها أصحاب الآراء

المخالفة، وهذا ما تجلى فى سجن المخالفين أو اعتقالهم أو فصلهم من الأعمال الحكومية، وهذا ما حل ببعض نقاد هذا الاتجاه؛ إذ سجن لويس عوض لمدة عام ونصف العام (١٩٥٩ ـ ١٩٦١)، بينما سُجن العالم وأمير إسكندر لمدة خمس سنوات ونصف السنة (يناير ١٩٥٩ ـ يونيه ١٩٦٤). ولكن السجن والاعتقال كان يمثل وجهًا واحدًا من وجوه تلك العلاقة المتقلبة بين الناقد والسلطة، بينما تمثل وجهها الآخر / النقيض فى أن كثيرًا من هؤلاء المفصولين من أعمالهم كانوا يُعادون ـ بعد الإفراج عنهم ـ إلى أعمالهم، بل كان بعضهُم تسند إليه مناصب قيادية[١٣٤]. ولقد انعكس ذلك ـ فى هذا الطور ـ حيث أصبح الناقد / المفكر مجرد معلق يشرح ما تقوم به السلطة، ليقنع الجماهير به، وقد أصبح الناقد يعتمد على نصوص السلطة كالميثاق ويسعى إلى بسط آرائها، وتقييم ما يحدث فى الواقع المصرى من خلالها. وثمة شواهد مختلفة دالة على ذلك[١٣٥] يمكن الاكتفاء منها باجتهادات محمود أمين العالم الذى كان ينطلق من رفض دعوات الحرية الليبرالية وتطبيقاتها سواء فى مصر أو فى أوربا، ولكنه بدلاً من أن يستخدم المفهوم الماركسى للحرية ـ والذى كان يستند إليه دائما ـ فى كشف تناقضات التحول نحو الاشتراكية فى مصر، إذ به يتجاهل تمامًا تناقضات التجربة المصرية ليوهم بخلوها من التناقضات، من ناحية، ويُضخِّم ـ من ناحية أخرى ـ سلبيات التطبيق الليبرالى للحرية السياسية[١٣٦]. وهذا ما قاده إلى تأكيد أن المجتمع المصرى قد ذابت فيه الطبقات أو أنه فى طريقه لتخفيف تناقضاتها. ولعل مواراة العالم لتناقضات التجربة المصرية هى التى قادته إلى تقرير أن طريق الحرية فى بلادنا "إنما هو طريق التحالف الثورى لقوى الشعب العامل والتنظيم الثورى القائد؛ إنه طريق البرلمان الشعبى والمجالس الشعبية، طريق أغلبية العمال والفلاحين" [١٣٧]. ولكن العالم ـ فى هذا ـ لم يكن يقدم سوى تكرار لما قرره الميثاق[١٣٨].

٤ ـ ٣ إذا كانت العدالة والحرية مجرد نموذجين للعناصر المختلفة التى تشكلت منها أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) فإن ثمة علاقات مختلفة تشير إلى التجاوب بين هذين العنصرين / النموذجين وبين الخطاب النقدى الذى قدمه أولئك النقاد، وهذا ما يتبدى فى عدد من الظواهر، منها:

تجاوب الصيغ النقدية المختلفة التى طرحها نقاد هذا الاتجاه مع توجهات السلطة نحو تحقيق العدالة الاجتماعية ممثلة فى الصيغ المختلفة من الاشتراكية ويتجلى هذا بوضوح فى أن تبنى السلطة الصريح للاشتراكية بوصفها صيغة فكرية قادرة على حل مشكلات المجتمع المصرى، قد أتاح لهؤلاء النقاد فرصة الاستناد إليها نقديًا فى تقديم صيغ نقدية تؤطر للمهام الاجتماعية للمسرح، مما جعل من الاشتراكية أفقا ذهنيًا سواء على مستوى الأيولوجيا أو الصيغ النقدية لدى أولئك النقاد.

تركيز نقاد هذا الاتجاه على اقتناص مضامين النصوص المسرحية كان يقترن بانطلاقهم من كون الاشتراكية هى الأفق الذهنى المشترك بينهم وبين كتاب المسرح، من ناحية، وبينهم وبين الجمهور / المتلقى من ناحية ثانية. ولذلك لم يجد صعوبة فى الخلوص إلى أن مسرحيات النصف الثانى من الخمسينيات وحتى بدايات الستينيات تعكس مضمونًا اجتماعيًا نقديًا يكشف سلبيات مجتمع ما قبل ١٩٥٢ ويبشر بضرورة تحقيق الاشتراكية. وأما حين كانت السلطة قد قطعت شوطًا فى طريق الاشتراكية، فقد كان ذلك الناقد يعلن قبوله للأعمال التى تصور ذلك التحول، كما كان يحتفى بأعمال توفيق الحكيم ـ فى الستينيات ـ التى رأى ذلك الناقد أنها دالة على إيمان الحكيم بالاشتراكية[١٣٩].

سعى ذلك الناقد دائما إلى التعديل أو الإضافة إلى صيغه النقدية عناصر جديدة أو إعادة صياغة عناصر "قديمة" للتجاوب مع ما تطرحه السلطة أو تقوم به؛ حين صدرت تشريعات يوليو الاشتراكية (١٩٦١) سعى مندور ـ على سبيل المثال ـ إلى أن يحدد لكتاب المسرح والأدباء مهمتين اجتماعيتين تقترنان بذلك التحول، وتتمثلان فى التزام الأديب من تلقاء نفسه عن طريق نقضه للقيم التى كانت سائدة فى المجتمع المصرى، والدعوة إلى إرساء القيم الجديدة التى تتبناها السلطة، من ناحية، ومتابعة الروابط الاجتماعية الجديدة ودراستها، من ناحية أخرى، مما يحول أولئك الكتاب إلى حراس للثورة ومستقبلها[١٤٠].

وإذا كانت مظاهر التجاوب تلك تتبدى أيضًا بين خطاب أولئك النقاد والعناصر الأخرى فى أيديولوجياتهم[141] فلإن من المهم الإشارة إلى أن التجاوب - الذى تجلت كثير من مظاهره - بين أيديولوجيا أولئك النقاد وبين أيديولوجيا سلطة يوليو ١٩٥٢، إنما مصدره وحدة الأصول الطبقية لكليهما حيث ينتمى هؤلاء وأولئك إلى الشرائح الصغيرة من الطبقة الوسطى، أو الطبقة البرجوازية الصغيرة، وهذا ما يفسر غلبة الإصلاحية على أيديولوجيا النقاد وأيديولوجيا السلطة[142].

ولكن إذا كان قد تحقق التجاوب بين الخطاب النقدى وأيديولوجيا منتجيه من ناحية وأيديولوجيا السلطة من ناحية أخرى، فإن ذلك التجاوب كان يقابله - على مستوى من مستويات الخطاب النقدى - تنافر بين هذين الطرفين مصدره محاولة أولئك النقاد تأويل درء التعارض بين توجهات السلطة وممارساتها، من ناحية، ومستويات الدلالة فى بعض المسرحيات - مثل **"الفرافير" و"الفتى مهران"** - التى تتصادم مع تلك التوجهات، من ناحية ثانية، وهذا ما يشكل إشكالية دالة فى ذلك الخطاب.

الهوامش :

(*) من هؤلاء النقاد : فايز اسكندر - لويس مرقص ، شفيق مجلى.

(١) من هذه الجوانب : التأثيات الأوربية فى خطابات النقد العربى الحديث، وعلى الرغم من أن دراسات النقد العربى الحديث - على اختلافها - تشير ثناياها إلى بعض المؤثرات الأوروبية فإن هذا الجانب ما زال بحاجة إلى مزيد من الدراسة والاستقصاء، ويمكن أن تؤدى الدراسات المستفيضة له إلى تغيير بعض أحكامنا على بعض اتجاهات النقد العربى الحديث وبعض نقاده.

ومنها أيضا : الكيفيات التى تلقى بها النقاد والاتجاهات النقدية العربية الحديثة الكتابات الكبرى فى النقد الأوربى ليس الحديث أو المعاصر فقط بل القديم أيضًا، ونمثل لذلك تحديدًا بتلقى كتاب **"فن الشعر"** لأرسطو.

(٢) حول هذا المفهوم لسوسيولوجيا المسرح، انظر :

Georges, Gurvitch: The Sociology of the theatre, in Sociology of literature and Drama ed. Luy Elizabeth and Tom Burns, Penguin 1973.

٣ - انظر :

Fuigen, Hans Nobert: Wege der literaturzoziologie, Auflage. Darmstatd, 1971, S. 25.

٤- انظر أحمد حمروش : **خمس سنوات فى المسرح**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر والطباعة، مارس ١٩٦٣.

٥ - حول كتابات هذا الجيل، انظر: سامى منير حسين عامر: **المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية**، بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى، جزآن الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٧٨، ولا سيما الجزء الثانى منه.

٦- حول التجريب عند هؤلاء الكتاب: انظر: حياة جاسم محمد: **الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها** (١٩٥٠ - ١٩٧٠)، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣.

وانظر أيضا : سامى سليمان أحمد: التجريب فى مسرح محمود دياب، **فصول**، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥.

٧ - انظر :

Burger, Peter : Institition Kunst als Literatur Soziologische Katogorie, in: Seminar Literatur und kunstsoziologie. Heraugegeben von Peter Burger, Suhrkamp. 1978, ss360 – 379.

٨- غلب على أولئك النقاد الاهتمام بنقد النوع الأدبى الأساسى فى التراث العربى القديم، وفى الممارسة الإبداعية العربية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وهو الشعر الغنائى. وندر اهتمامهم بنقد الأنواع الجديدة كالرواية والمسرحية. بل إن ممارسة الكتابة الإبداعية فى تلك الأنواع لم تلق ترحيبًا كبيرًا من فئات اجتماعية متعددة كما يدل على ذلك اكتفاء محمد حسين هيكل بوضع تعبير بقلم مصرى فلاح" على الطبعة الأولى من روايته **"زينب"**. كما أن توفيق الحكيم كان لا يشير إلى اسم عائلته على المسرحيات التى كان يكتبها للفرق الأهلية فى العشرينيات وقبل سفره إلى فرنسا. ومن المنقول عن العقاد أنه كان يرى قراءة الشعر مفيدة بعكس قراءة الرواية.

٩- انظر : أحمد أمين : **النقد الأدبى** ، جزآن، النهضة المصرية، ط٥، ١٩٨٣، وهو فى الأصل المحاضرات التى كان يلقيها بكلية الآداب - جامعة القاهرة، منذ النصف الثانى من العشرينيات.

وانظر أيضا : أحمد حسين الزيات : **فى أصول الأدب**: محاضرات ومقالات فى الأدب العربى، حـ١، لجنة التأليف والترجمة ١٩٣٥، ص ص ١٢٥ - ٢١٨.

١٠- انظر .Hall, John: The Sociology of Literature, Longman, London, 1979, P101

١١- انظر - على سبيل المثال - أعداد مجلة **روزاليوسف** فى الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧.

١٢ - حول هذا الاتجاه، انظر : سامى سليمان أحمد : خطاب النقد المسرحى التفسيرى عند شوقى ضيف : الصيغ والعلمليات النقدية، **مجلة كلية الآداب**، جامعة القاهرة، عدد يوليو ٢٠٠٠، ص - ص ٣٣٥ - ٣٦٤.

١٣- تجلت هذه التصورات فى كتابات رشاد رشدى خاصة، انظر - على سبيل المثال - كتابه : **ما هو الأدب**، مكتبة الأنجلو ١٩٦١. وانظر تحليلا لهذه التصورات فى دراستنا: الجمالية فى النقد العربى الحديث، مجلة **الفكر العربى**، العدد ٦٧، بيروت، مارس ١٩٩٢، * من هؤلاء النقاد: فايز اسكندر - لويس مرقص، شفيق مجلى.

١٤- انظر المقالات التالية لرشاد رشدى ، فى مجلة **المسرح**:

أ - المجال الدرامى فى المسرح المصرى ، فبراير ١٩٦٤، ص - ص ٤ - ٧.

ب - الواقع الدرامى فى المسرح المصرى ، مارس ١٩٦٤، ص - ص ٥ - ٧ .

حـ - خط سير المسرح بعد الثورة، يوليو ١٩٦٤، ص - ص ٦ - ٨.

وانظر لفاروق عبد الوهاب :

أ - المضمون الثورى فى المسرح المصرى : رشاد رشدى يوليو ١٩٦٥، ص - ص ١٩ - ٢٦.

ب - **مأساة الحلاج**، ما يو ١٩٦٦ ، ص - ص ٧٩ - ٨٥.

١٥- نعتمد فى وصف الوضعية هنا على ما يراه جولدمان من أن "المعيار الوحيد الذى يستطيع التمييز بين المناهج الجدلية والمناهج الوضعية يتمثل فى إدراك كلية النصوص فى دلالتها المترابطة قليلاً أو كثيرًا". انظر:

Goldmann, Lucien, Der Verborgene Gott, Suhrkamp, 1983, S. 23.

ويختلف ذلك عن المعنى المتواتر للوضعية والوضعى، انظر: جميل صليبا: **المعجم الفلسفى**، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٣، ص - ص ٥٧٧ - ٥٨٠.

16- Baldick, Chris: The Social Mission of English Criticism, Clarendon Press. Oxford 1983, p.9.

17 - Baldick: Ibid, p.10

18 – Eagelton, Terry: Criticism and Ideology, London 1976, P.17.

١٩- لمزيد من التفصيل حول تلك العناصر ، يراجع: سامى سليمان أحمد : **الخطاب النقدى والأيديولوجيا** : دراســة فى النقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥- ١٩٦٧ ، قيد النشر .

٢٠- انظر : عبد القادر القط : **فى الأدب المصرى المعاصر**، الطبعة الأولى ، مكتبة مصر ، ١٩٥٥. وحول دور هذا الكتاب فى الاتجاه الاجتماعى فى الخمسينيات ، انظر : سامى سليمان أحمد : كتاب "فى الأدب المصرى المعاصر " وتأصيل الاتجاه الاجتماعى فى النقد المصرى " ، بحث قدم إلى ندوة " عبد القادر القط " بالمجلس الأعلى للثقافة نوفمبر٢٠٠٠ .

٢١- تبدى التحول الأول فى كتابه " **جولة فى العالم الاشتراكى** "١٩٥٧ ، وقد ظلت صياغاته تتبدى فى كتابات محمد مندور التالية ، ولا سيما كتابه " **الأدب ومذاهبه** " حيث تكررت فيه فقرات كاملة من الكتاب الأول . وأما التحول الثانى فيتمثل فى مقالات مندور " النقد الأيديولوجى " التى نشرها فى **جريدة الشعب** ، ثم أعاد نشرها فى كتابه : النقد والنقاد المعاصرون ، دار نهضة مصر ، بدون تاريخ ، ص —ص ٢١٢ __ ٢٢٢.

٢٢ - محمد مندور : **جولة فى العالم الاشتراكى** ، منشورات البعث الجديد، القاهرة، ١٩٥٧، ص - ص ٨٦ - ٨٧. وانظر أيضا ص ٨٩، وكتابه: **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص - ص ٩١ - ٩٣، ٩٨، حيث يكرر مندور الأفكار ذاتها بنفس الصياغات تقريبًا.

٢٣ - انظر : بوريس سوتشكوف: الواقعية وتطورها التاريخى، ضمن كتاب: **مشكلات علم الجمال**، قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩، ص - ص ٢٨٧ - ٣٢٢.

(٢٤) مندور : جولة فى العالم الاشتراكى ، ص ٩٠.

(٢٥) مندور : **جولة فى العالم الاشتراكى** ص ٩٦ ، وانظر أيضًا تصورات مشابهة لها أو ذكر لبعض عناصرها فى الصفحات التالية: ٩٠، ٩٢، ٩٤، ٩٥. وما ذكره مندور فى تلك المواضع نقله بطريقة شبه حرفية فى "**الأدب ومذاهبه**" ص - ص ٩٩ - ١٠٥.

(٢٦) انظر : ألكسندر فادييف: الواقعية الاشتراكية ، ضمن كتاب : **الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن**، ترجمة محمد مستجير مصطفى، طبعة دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦، ص - ص ٥٧ - ٦٧.

(٢٧) انظر : مندور : **جولة فى العالم الاشتراكى** ص ٩٥.
(٢٨) مندور : المرجع السابق ، ص ٩٢.
(٢٩) انظر : شكرى عياد : **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣، ص ٣٠، حيث يصف مندور بأنه كان يتمسك فى نقده بالعقل ومشاكلة الواقع كما يفهمها الكلاسيكيون لا الواقعيون.
(٣٠) هذه واحدة من المقولات المحورية فى نقد مندور المسرحى والقصصى بصفة خاصة، وهى تتجلى ابتداء من مقالاته فى "الميزان الجديد" حول "بحماليون" و "دعاء الكروان" - انظر : مندور: **فى الميزان الجديد**، طبع نهضة مصر، بدون تاريخ.
(31) Lukacs Georg: Wider den Missunderstänndnis Realismus, Hamburg 1958, s, 20.
(32) Lukacs, A B D. S. 20.
(33) Lukacs, A B D. 21.

(٣٤) مندور: **جولة فى العالم الاشتراكى** ص ٩٩.
(٣٥) السابق، ص ٩٩ - ١٠٠.
(٣٦) السابق، ص ١٠٠.
(٣٧) السابق ص - ص ٧٠ - ٧١.
(٣٨) السابق، ص - ص ١٠١ - ١٠٢ .
(٣٩) انظر : مندور : **النقد والنقاد المعاصرون**، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، مقال "منهج النقد الأيديولوجى" ص ٢٢١ وما بعدها.
(٤٠) المرجع السابق ص ٢٢١.
(٤١) مندور: **النقد والنقاد المعاصرون** ص ٢٢١.
(٤٢) تمثل هذه الكتابات ما نشر مندور فى الدوريات المختلفة (١٩٥٥ - ١٩٦٥) حول نقد المسرحيات المصرية المكتوبة والمعروضة، والتى أعيد نشرها فى كتابه "فى المسرح المصرى المعاصر" ١٩٧١. وما كتبه أيضا حول عروض مسرحيات الحكيم مما أعيد نشره فى كتابه "**مسرح توفيق الحكيم**".
(٤٣) محمد مندور: **فى المسرح المصرى المعاصر** "دار نهضة مصر، ١٩٧١، ص١٠٢.
(٤٤، ٤٥، ٤٦) محمد مندور: المرجع السابق صفحات ٨٧، ٢١٩، ١٢٠، على التوالى.
(٤٧) انظر: مندور: **فى المسرح المصرى المعاصر**، مقالاته حول مسرحيات: **جنس الحريم، السبنسة، شقة للإيجار**.
(٤٨) مندور : المرجع السابق ٨٧.
(٤٩، ٥٠) المرجع السابق ص ٨٧، ١٨٠ على التوالى.
(٥١) مندور: **فى المسرح المصرى المعاصر** ص ٢١٩.
(٥٢) المرجع السابق ص ١٣٠.
(٥٣) انظر - على سبيل المثال - الصفحات التالية من كتابه "**فى المسرح المصرى المعاصر**" ١٠٠ - ١٠٥، ١١٦ - ١٢٠، ١٤١ - ١٤٤، ١٦٣ - ١٦٦.
(٥٤) انظر : محمد مندور: **مسرح توفيق الحكيم**، طبعة نهضة مصر، بدون تاريخ، ص - ص٢٢- ٢٩ حيث يتناول مسرحيات الحكيم التى تنضوى تحت إطار "مسرح المجتمع".
(٥٥) انظر: محمد مندور: **فى الأدب والنقد**، طبع نهضة مصر، بدون تاريخ، ص - ص٤٥ - ٤٦، حيث يربط مندور بين الكوميديا واستخدام شخصية حامل الرأى، ويطبق هذا على كوميديات موليير، ويرد هذا التقليد إلى "الاستطراد" فى الكوميديا الإغريقية والكوميديا اللاتينية.
(٥٦) انظر مندور: **فى المسرح المصرى المعاصر** ، ص ٨٧.
(٥٧) المرجع السابق ص ٩٠.
(٥٨) مندور: **فى المسرح المصرى المعاصر**، ص ١٨٠.
(٥٩) نفس المرجع والصفحة.
(٦٠) مندور: **فى المسرح المصرى المعاصر** ص ١٨٠.
(٦١) انظر كتابيه، **بروميثوس طليقا لشيللى** (١٩٤٦) - الطبعة الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، المقدمة - ص - ٥ - ١٣٤.
- **فى الأدب الانجليزى الحديث** (١٩٥١) - الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

وانظر درسا لخطابه في: سيد البحراوى: **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات، ١٩٩٣، ص - ص٤٠ - ٦٥.
- سامى سليمان أحمد : **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، مرجع سابق.
(٦٢) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: **فى الثقافة المصرية**، الطبعة الثالثة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ص٢٥.
(٦٣) المرجع السابق ص - ص ٢٥ - ٢٦.
(٦٤) انظر المرجع السابق ص ٢٧.
(٦٥) سيد البحراوى: **البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث**، مرجع سابق، ص - ص ٩٢ - ٩٣.
(٦٦) العالم وأنيس: **فى الثقافة المصرية** ص ٢٧.
(٦٧) المرجع السابق ص - ص ٢٨ - ٢٩.
(٦٨) المرجع السابق ص ٤٤.
(٦٩) انظر: سيد البحراوى: **البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث**، ص٩٢، حيث يبين أن ذلك الفهم العميق الذى قدمه العالم وأنيس قد اقترن بمشكلتى التوحيد المطلق بين الكاتب والإنسان، واستخدامها مصطلحى "التعبير" و"روح العصر".
(٧٠) **فى الثقافى المصرية** ص - ص ٣١- ٣٢.
(٧١) حول الالتزام فى تطبيقات ماركس وإنجلز القليلة انظر: Markus, Ludwig: Die Marxistische Anschaungen an die tragödie, in: Tragödie und Tragik, Darmstadt 1981.
وحول المفهوم ذاته عند كثير من النقاد الماركسيين، انظر: تيرى إيجلتون: **الماركسية والنقد الأدبى**، ترجمة جابر عصفور، **فصول**، المجلد الخامس، العدد الرابع، يونيو ١٩٨٥، ص - ص ٣٢ - ٣٨.
- رمضان الصباغ : الالتزام بين الفلسفة والأدب، **فصول**، المجلد الخامس، عدد سبتمبر ١٩٨٥، ص - ص ١١١ - ١١٨.
(٧٢) انظر: **فى الثقافة المصرية** ص ٣٦.
(٧٣) كانت دراسة لويس وترجمته لنص "بروميثيوس طليقا" رسالته للماجستير، بينما نشرت مقالاته حول "الأدب الانجليزى الحديث" فى مجلة "الكاتب المصرى" قبل أن تصدر فى كتاب (١٩٥١)، وبذلك كان مجال تلقى نصوص لويس عوض النقدية الأولى محدودا، بينما نشرت مقالات العالم وأنيس - فى الأصل - فى أعداد مختلفة من جريدة المصرى" (١٩٥٤)، قبل أن تجمع فى كتاب، فأتيح لها منذ البداية إمكانية الانتشار على نطاق واسع، وهى إمكانية دعمتها المعركة النقدية التى نتجت عنها.
(٧٤) نشر العالم هذا المقال للمرة الأولى فى جريدة المصرى (١٩٥٤)، ثم أعاد نشره فى: **فى الثقافة المصرية** ص - ص ٦٤ - ٦٦.
(٧٥) **فى الثقافة المصرية**، ص ٦٤.
(٧٦) انظر: Luckacs: A. B. D. SS13 -48.
(٧٧) **فى الثقافة المصرية** ص ٦٤.
(٧٨) المرجع السابق ص ٦٥.
(٧٩) انظر: **فى الثقافة المصرية** ص ٦٥.
(٨٠) انظر: **فى الثقافة المصرية** ص ٦٥.
(٨١) المرجع السابق، نفس الصفحة.
(٨٢) **فى الثقافة المصرية** ص - ص٦٥ - ٦٦. ومن الملاحظ أن سلامة موسى أيضا قد رفض مسرحية الحكيم لأنها - فيما يرى - متشائمة ولا تدعو إلى التفاؤل. ويعلل موسى ذلك بأن الحكيم " لم يذكر الشعب لأنه ليس اشتراكيا متفائلا". كما يقول أيضا "وفى هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم إيجابيا، فإن رجاله لم يحلوا مشكلتهم إلا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت، أى الحل السلبى الذى يلجأ إليه العجزة الذين لا يفكرون. ثم هو آثر الموت على الحياة وكأنه قد صار داعية للانتحار بدلا من أن يكون داعية حياة" - انظر: سلامة موسى: **الأدب للشعب**، مكتبة الانجلو ١٩٥٦، ص - ص ١٣٣ - ١٣٥، من مقالة: التشاؤم والتفاؤل فى الأدب.
أما عبد القادر القط فيرى أن "روح الهزيمة واضحة فى المسرحية" ويرى أن ذلك "نتيجة محتومة لالتماس الكاتب موضوعاته من المعجزات أو الأساطير" انظر كتابه: فى الأدب المصرى المعاصر، مرجع سابق ص٧٢، ١١٢.
(٨٣) ربما لهذا السبب يمكن تقييد ملاحظة سيد البحراوى أن الكاتب قد حل مشكلة كون الأدب نتاجا اجتماعيا مع الاعتراف بخصوصية الكاتب، وبذلك أمكن النظر إلى الأديب بوصفه معبرا عن طبقته، انظر:

البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، مرجع سابق، ص٩٢. ولعل درس تحليل العالم لأهل الكهف أن يكون قد أبان بوضوح عن غياب ذلك الفهم الطبقى لدى العالم.

(٨٤) انظر: **فى الثقافة المصرية**، ص ـ ص ٦٦ ـ ٦٧.

(٨٥) نشر العالم هذا المقال أولا فى مجلة **الرسالة الجديدة** (١٩٥٧)، ثم أعاد نشره فى كتابه "الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣، ص ـ ص ٥٥ ـ ٦٣، وهى النشرة المستخدمة هنا.

(٨٦) محمود أمين العالم: **الوجه والقناع** ص ٥٥.

(٨٧) المرجع السابق، ص٥٦.

(٨٨) انظر المرجع السابق ص ـ ص ٥٥ ـ ٥٦.

(٨٩) يقول العالم "فلسفة هؤلاء الذين ينتسبون إلى الفئة الوسطى" المرجع السابق، ص٥٦.

(٩٠) انظر: العالم، الوجه والقناع، ص٥٥، حيث يقول "وإن كنا نتبين فى المسرحية الأولى تركيزا على الفئة الاجتماعية المتوسطة والصغرى. أما المسرحية الثانية فيتركز موضوعها على الطبقة الارستقراطية أساسا. وإن كانت الفئة الاجتماعية الصغرى عنصرا من عناصر صراعها الداخلى". ويقول فى الصفحة ذاتها " أما فئاتنا الشعبية الأخرى فتنعش حياتها".

(٩١) يلاحظ شكرى عياد أن العالم فى مقاله عن مسرحية "اللحظة الحرجة" قد تجنب استخدام تعبير "الطبقة"، واستخدم بدلا منه تعبير "الجماعة" انظر: المذاهب الأدبية والنقدية، مرجع سابق، ص٣٥.

(٩٢) صاغ العالم آراءه فى تلك المسرحية فى تسع فقرات متوالية ومرقمة، وقد تناول الصراع فى الفقرة التاسعة والأخيرة.

(٩٣) انظر: **الوجه والقناع** ص ـ ص ٦٣ ـ ٦٤.

(٩٤) **الوجه والقناع** ص ٦٢.

(٩٥) للتدليل على ذلك انظر تناول العالم لشخصية "رجائى" فى "**الناس اللى تحت**" ص٦٢ من "**الوجه والقناع**".

(٩٦) انظر: **الوجه والقناع** ص ٦٢.

(٩٧) انظر: Goldmann, Emma: The Social Significance of modern Drama, Copyright by Applause Theatre Books Publichers. U. S. A. 1987.

حيث تبرز تلك الآليات فى تحليلها لعدد من مسرحيات إبسن.

(٩٨) انظر: Löwental, Leo: Literature and the Image of man: Sociological Studies of European Drama (1600-1900) America, 1957pp 18-135.

حيث تبرز هذه السمات فى تحليله للدراما الكلاسيكية الفرنسية.

(٩٩) انظر: Lunacharsky, Anatoly: Thesis on the problems of marxist criticism, Trans by Y. Gaunisrkin, in Dramatic Theory and criticism ed. By Bernad F. Durkore, America 1974, ppg50 - 951.

(100) Luckacs, Georg: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, Darmstadt, 1981, 5. 53.

(١٠١) انظر: Goldmann, Lucien: Der verborgene Gott.

(102) Luckacs,: H.B.D.S10.

(103) Luckacs,: H.B.D.S10.

(104) Goldmann: A. B. D. S 467.

(١٠٥) انظر: Diana, Lurenz: The Sociology of literature, London, 1974, p.4.

(١٠٦) انظر: سيد البحراوى : **البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث**، مرجع سابق، الفصلين الخاصين بمقدمة "**برمثيوس طليقا**" و "**فى الثقافة المصرية**".

(١٠٧) انظر: عبد الله العروى: مفهوم الأيديولوجيا، ط٤، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٥٣.

(١٠٨) سلامة موسى: **الاشتراكية**، المطبعة المصرية الأهلية، بدون تاريخ، ص١٤.
(١٠٩) انظر المرجع السابق ص ـ ص ١٤ ـ ١٥.
(١١٠) انظر: محمد مندور: **صفحات من تاريخ مصر المعاصر**: مقالات فى السياسة والاقتصاد (١٩٤١ ـ ١٩٤٨)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٩٣، ص ـ ص ١٧-٢٢، ٢٣- ٢٦، ٣١- ٣٧، وانظر أيضا كتابه: كتابات لم تنشر، كتاب الهلال، ١٩٦٥، ص ـ ص ٥٢ ـ ٥٧.
(١١١) تتكرر التسميتان الأوليان فى الميثاق، انظر: الميثاق، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، بدون تاريخ، ص ـ ص ٧٢- ٨٦. بينما طرحت التسمية الثالثة فى المناقشات التى أعقبت صدور الميثاق، ولقد استخدم الميثاق عبارة "التطبيق العربى للاشتراكية" ص٨٩.
(١١٢) انظر **الميثاق**، ص ٧٠.
(١١٣) لويس عوض: **لمصر والحرية**، مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، من مقاله: المجتمع الجديد فى التأميمات ص٦٥، والمقال منشور أولا فى الجمهورية عدد ٣١ يوليو ١٩٦١.
(١١٤) انظر المرجع السابق ص ـ ص ٦٦- ٦٧.
(١١٥) انظر المرجع السابق ص ٦٧
(١١٦) انظر المرجع السابق ص ٦٨.
(١١٧) انظر الميثاق ص٨٥.
(١١٨) محمود أمين العالم: **معارك فكرية**، كتاب الهلال، ١٩٦٦، ص١٩٦.
(١١٩) انظر المرجع السابق ص١٩٦.
(١٢٠) انظر المرجع السابق ص١٩٧.
(١٢١) **معارك فكرية** ص١٩٨.
(١٢٢) انظر حديثه عن المسألة الزراعية، **معارك فكرية**، ص ـ ص١٩٨ ـ ١٩٩.
(١٢٣) انظر الميثاق ص ـ ص ٨٩ ـ ٩١.
(١٢٤) انظر: إبراهيم عيسوى: **مستقبل مصر**: دراسة فى تطور النظام الاجتماعى ومستقبل التنمية الاقتصادية فى مصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٣، ص٤١، ٤٩، ٥٠.
(١٢٥) انظر: عبد الله العروى: **مفهوم الحرية**، ط٤، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨. ويتبدى هذا القران بين العدالة والحرية لدى بعض اتجاهات الفكر العربى القديم كالمعتزلة ـ على سبيل المثال، انظر: محمود عمارة: **المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية**، طبعة دار الشروق، ١٩٨٨.
(١٢٦) انظر ـ على سبيل المثال ـ كتابى مندور المشار إليهما فى هوامش سابقة: **كتابات لم تنشر**، **صفحات من تاريخ مصر المعاصرة**، حيث تشكل كتابات مندور عن سلبيات الاحتلال البريطانى لمصر ما لا يقل عن ربع أو ثلث حجم كل منهما.
(١٢٧) انظر: خيرى عزيز: **أدباء على طريق النضال السياسى**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، ص١٣٨ ـ ١٣٩، من مقالة عن محمد مندور.
(١٢٨) سلامة موسى: **كتابات الثورات**، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠، ص٦. وقد صدرت طبعته الأولى فى يناير ١٩٥٥.
(١٢٩) انظر: لويس عوض: **لمصر والحرية**، مرجع سابق، ص ـ ص ٣٦ ـ ٣٨.
(١٣٠) حلت الثورة الأحزاب فى سبتمبر ١٩٥٢، ثم أصدرت فى إبريل ١٩٥٤ قرارا يحرم كل من تولى الوزارة من فبراير ١٩٤٢ إلى قيام الثورة من تولى أية وظيفة عامة لمدة عشر سنوات.
(١٣١) انظر: محمد مفيد الشوباشى: **الفلسفة السياسية**، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥، العالم: **معارك فكرية**، مرجع سابق، مقال معنى الحرية ص ـ ص ١٥٤ ـ ١٦٣، وقد نشر أولا فى **روزاليوسف**، يوليو ١٩٥٦.
(١٣٢) العالم: **معارك فكرية** ص ١٦٠، وانظر أيضا: الشوباشى: **الفلسفة السياسية** ص ـ ص ١٩٣ ـ ١٩٤.
(١٣٣) انظر : **معارك فكرية** ص ١٥٩، **الفلسفة السياسية** ص ـ ص ١٧٨ ـ ١٧٩.
(١٣٤) للتدليل على ذلك يمكن تأمل التواريخ التالية فى مسيرتى العالم ولويس عوض (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧):
١٩٥٣ كان لويس عوض مشرفا على صفحة الأدب فى **الجمهورية**، ثم فصل من الجامعة فى مارس ١٩٥٤، وأصبح كاتبا فى جريدة **الشعب** (١٩٥٦ ـ ١٩٥٩)، وعين مديرا عاما فى وزارة **الثقافة** (١٩٥٨ ـ ١٩٥٩) ثم اعتقل فى يناير ١٩٥٩، وفى ١٩٦١ عاد للكتابة فى جريدة **الجمهورية**، وانتقل إلى **الأهرام** منذ ١٩٦٢ ليصبح مستشارا لها.

أما محمود أمين العالم فقد فصل من الجامعة (١٩٥٤)، ثم أصبح فى (١٩٥٥ - ١٩٥٦) محررا **بروزاليوسف** ثم سكرتيرا لتحرير **الرسالة الجديدة**. واعتقل من يناير ١٩٥٩ إلى يونيه ١٩٦٤. وأصبح فى ١٩٦٤ محررا فى مجلة **المصور**، وتولى ١٩٦٦ رئاسة مجلس إدارة مؤسسة الكاتب العربى، وتولى من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠ رئاسة مجلس إدارة مؤسسة المسرح ثم رئاسة مجلس إدارة أخبار اليوم.

(١٣٥) انظر - على سبيل المثال - لويس عوض: **لمصر والحرية**، مرجع سابق، ص - ص ٦٩ - ٧٠.

(١٣٦) انظر: **معارك فكرية**، مرجع سابق، ص ١٦٨ - ١٧٢.

(١٣٧) المرجع السابق ص - ص ١٧٢ - ١٧٣.

(١٣٨) انظر **الميثاق** ص - ص ٤٨ - ٦٩ حيث تتكرر فى مواضع مختلفة منها الأفكار التى طرحها العالم.

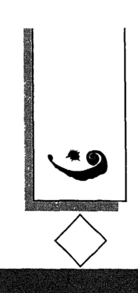
(١٣٩) انظر - على سبيل المثال - رجاء النقاش: **مقعد صغير أمام الستار**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، مقالة عن الأيدى الناعمة.

وانظر أيضا: مندور: **مسرح توفيق الحكيم**، مرجع سابق، المواضع المختلفة التى تناول فيها مسرحيات: **الأيدى الناعمة، شمس النهار**.

(١٤٠) انظر: مندور: ثورتنا الاجتماعية وأدب المستقبل، مجلة **الكاتب**، عدد سبتمبر ١٩٦١، ص - ص ١١-١٣.

(١٤١) لمزيد من التفصيل، انظر: سامى سليمان أحمد: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، مرجع سابق.

(١٤٢) لمزيد من التفصيل، انظر المرجع السابق.



الزواج السردى: الجنوسة النسقية

عبدالله الغذامى

-١-

لـئن كـان الـزواج هو أدق العلاقات بين الجنسين، فهو أيضا يمثل خطابا مجازيا تتجلى مجازيـته فـى القصـص والحكايـات المـروية والمدونـة، ولـو استعرضـنا حكايات الحب لأمكننا أن نكتشـف مـا يفـرزه الخطـاب الـثقافى من نسقية مضمرة تتحكم فى صناعة التصور وتشكيل الصور الذهنـية عـن نوع من (الجنوسة) المجازية، التى هى تورية ثقافية مثلما هى خطاب نسقى متحكم ومضمر.

وأول ما يجب الأخذ به هو أن المرأة فى حكايات العشق هى كائن مجازى غير مشخص؛ فهـى حزمة من الصفات الجسدية والمعنوية تتكرر فى كل حكاية بلا اختلاف أو تمييز شخصى أو بيئى أو طبقى أو ظرفى، وكلهن واحدة. بل إن الخطاب الشعرى العربى يدور حول عدد محدد من الأسماء أحصاها ابن رشيق، من مثل: ليلى، وهند، وسلمى، ودعد، ولبنى، وعفراء، والرباب[١]، بـل إن ليـلى وهند تكادان تكونان هما كل الأسماء، وهى فى الغالب ـ كما قال ابن رشيق ـ أسماء تزويـر وليست حقيقية. وكما أن التسمية تزوير فإن السمات أيضا هى منظومة من التزوير المتخيل. وهذا يؤكد على مجازية الخطاب من جهة، وعلى كونه تورية ثقافية من جهة أخرى. ثم إن المرأة ذاتهـا غائـبة وليس لها وجود لغوى أو عقلى أو اجتماعى، وينوب الخطاب عنها حيث تكون فى حال الغائب الموصوف، وهو غياب كلى يتمثل فى حزمة من الصفات الكلية. وهى لهذا تتحول إلى قـيمة شـعرية (لا سـردية) حـتى فى أشد الحكايات سردية. وسنرى أن كثيرا من حكايات الحب الكـبرى هـى مجرد خيال وتلفيق، كما ورد عن تلفيق قصة مجنون ليلى، وكذب حب كثير لعزة، وغير ذلك من الحكايات، التى سنقف عليها.

وإذا مـا كانـت الحكايات ملفقة والحب متخيلا وكذا الأسماء والصفات فهذا هو ما يعنى أنـنا هنا أمام خطاب مجازى وتورية ثقافية فى (الجنوسة) وفى صورة العلاقة بين الجنسين. وبما إنهـا مجـاز كلى ثقافى فهذا هو ما سيكشف عن (النسق الثقافى) وكيف يتحرك فى ترسيم الصور وتشـكيل التصورات: تصور الرجل عن المرأة، وتصور الرجل لذاته العاشقة، مع غياب تام لتصور المـرأة لذاتهـا، وتصـورها للـرجل. ولا تمدنـا الحكايات بمادة ذات بال عن خطاب للمرأة بوصفها إنسـانة وباعتـبارها معـبرة عـن موقفهـا الوجـودى والإنسانى، وكل ما نجده هو خطاب الرجل أو خطاب مسترجل، كما عند الخنساء أو ليلى الأخيلية[٢].

ونحن هنا سنأخذ خطاب العشق على أنه خطاب واحد، وكأنما هو حكاية سردية تتكون من شخوص يمثلون هذا الخطاب، ويترسمون أنماطه التى يتبادلون الأدوار فى تمثلها، والتعبير عنها. وحسبنا أننا أمام أسماء موحدة للمحبوبات وسمات موحدة لهن. وكل صياغة شعرية وكل رواية حب شفوية هى تنغيمات على الوتر نفسه، مما يجعلنا أمام خطاب واحد يتعدد مؤلفوه ورواته ولكنه نسق واحد، والمؤلف الحقيقى له هو (الثقافة)، ولقد تحدثنا من قبل عن (المؤلف المزدوج) وهو أن تتولى الثقافة بنسقها المهيمن مشاركة المؤلف المعهود، وتتولى الثقافة تسريب أنساقها من تحت إهاب الخطاب، من دون وعى المؤلف أو جمهور مستهلكى الثقافة[٣].

ولسوف نرى أن النسق الثقافى المضمر سيقوم بدوره الذى وصفناه له، وهو دور الناسخ والناقض لما هو فى ظاهر الخطاب. ومن هنا فإننا سننفى المؤلف المفرد: شاعرا كان أم راوية، وسننفى الخطاب المفرد: قصيدة كانت أم حكاية، وسيحل الخطاب بوصفه مجازا كليا، وتورية ثقافية، فى محل التحليل والتنسيق (أى استنباط النسق)[٤].

- ٢ -

تأنيث العاشق (البرىء المغفل)

حينما نقول: إن العشق تورية ثقافية فإن ذلك يأتى من كون كل حالة عشق هى حالة مسخ، فالرجل إذا عشق فقد، أول ما يفقد، فحولته ثم يفقد عقله ثم يفقد حياته. وفى وسط عمليات الفقد هذه يتحول إلى كائن شاذ اجتماعيا وكأنما هو منبوذ، ويتحول إلى حكاية للتندر والأنس. هذا ما تقوله القصائد والحكايات.

ولقد عرفوا الغزل بأنه (التخلق بما يوافق النساء)[٥]، ومن هنا فإن جنس العاشق يختلط، فلا هو رجل أو امرأة، كما أنه ليس عاقلا أو مجنونا، ولا هو حى أو ميت، إنه كائن مجازى - فحسب - ومن هنا صار قيمة ثقافية وسردية، وهذا يمس الرجل بشكل رئيس، ولا نجد غير أمثلة أقل من القليلة عن نساء بهذه الصفة[٦].

ولنأخذ بعض أمثلة تدل على ذلك وتكشفه، يروى ابن عبدربه أن عائشة بنت طلحة أسفرت عن وجهها فى عرفات، وردت على من استنكر عليها سفورها بأن تمثلت بالبيت:

من اللائى لم يحججن يبغين حسبة ... ولكن ليفتن البرئ المغفلا

هذا بيت سيقوم فى الثقافة بمثابة (الجملة الثقافية). والجملة الثقافية هى القول الذى يمتلك طاقة تعبيرية كاشفة للمضمر الثقافى وموجهة له. والعشق هنا هو - أولا - فتنة، وهو إيقاع فى الرجل الذى سيتحول إلى برئ ومغفل، وسيفقد حنكته وفحولته. والقول المنسوب هنا يشترك فيه الراوى الذى هو ابن عبدربه، وواحدة من أبرز نساء العرب وجاهة وجمالا ورمزية، مع الشاعر قائل البيت، وهذا يؤكد كون البيت جملة ثقافية كاشفة. بما إنه قول توافقت عليه كل المشارب والأجناس والأجيال، وبما إن البيت جملة ثقافية تحمل ثقلها الدلالى فإنه كحامل لهذه الدلالة يدور فى مدار التصور الذهنى لعمل العشق وكوارثيته، فالنساء إذا ما وقع فيهن الرجل فإنهن:

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به ... وهن أضعف خلق الله إنسانا

وذلك حسبما قال جرير[٧] وأكدته الثقافة بوصف هذا البيت أغزل بيت قالته العرب. وكان جميل بثينة قد أشار إلى الوقوع فى الحب بوصفه موتا، وقال بيته الذى هو أحد قوانين الحب:

خليلى فيما عشتما هل رأيتما ... قتيلا بكى من حب قاتلة قبلى[٨]

وهذا يسير مع ما نقله ابن قتيبة من أن أعرابيا سُئِل ممن أنت؟ فقال: من قوم إذا أحبوا ماتوا. فقالت جارية سمعته: عذرى ورب الكعبة[٩].

وهـذه ليسـت دعـوى فـردية، بل لقد جرى تصويرها على أنها بيان ثقافى، وهذا جميل يسأل: **أسائلكم هل يقتل الرجل الحب...؟!**

ويأتيه الجواب:

فقالوا: نعم حتى يرض عظامه ويتركه حيران ليس له لب(١٠).

هو قتل وفقدان لب.

هـناك تصـور مضـمر فـى أن الحب ناقض للرجولة، وهو تصور قديم، مترسخ، يمتد حتى يومـنا هـذا. ففـى رسالة بعثتها إحدى القارئات، تقول عن علاقة الرجل بالمرأة إنها علاقة سيادة وتحكـم، ولـو جـرى ففـى أن امـرأة روضـت رجـلا من بعد توحش فهو حينئذ لن يكون رجلا بل سيكون مؤنثا مثلها وسيفقد رجولته(١١).

وتوصـف قلـوب المحبين بأنها قلوب الطير تموع كما يموع الملح، وقد قيل هذا لرجل من بـنى عـذرة، سـألوه مـا بـال قلـوب قومـه كأنهـا قلـوب طير تنماث كما ينماث الملح فى الماء، ألا تتجلدون..؟!"

ويكفـى أن نـتذكر قصة المجنون، وهى أشهر من أن تنسى، وهى حكاية تقوم على فكرة فقـدان العاشـق عقلـه، حتى ليتحول الحب والعشق إلى مجرد مسعى لرد العقل، كما ورد فى قول جميل بثينة(١٢):

ولو تركت عقلى معى ما طلبتها ولكن طلابيها لما فات من عقلى

فـى خطـاب العشـق يتحول الرجل من كائن واقعى إلى كائن مجازى، فهو ذليل ومجنون ومقـتول، وتـتحول مهمـته فـى الوجـود مـن رجل عمل ومسؤولية إلى ذات فاقدة لكل شروط البشر السـوى. ومـن أدق شروط هذا التكوين المجازى ألا يتزوج العاشق معشوقته لأن هذا الرابط العشقى هو رابط نفى وإلغاء وليس رابط إثبات وتأكيد. كما أن من شروطه تعاسة الاثنين العاشق والمعشوق: ما بأيدينا خلقنا تعساء (كما فى أطلال إبراهيم ناجى)، ولكى يفقد الرجل عقله ولبه وحياته ولكى يـتحول إلى كـائن ضـعيف مسـتلب لابـد من أن يظل بين/ بين، فلا هو هنا ولا هو هناك، ولا هو ممسـك بعاشـقته ولا هـى ممسكة بـه، ولا هـو سـال عـنها ومنصـرف، إنـه خطـاب فى الخروج والاغتراب لا الوجود والتحقق، ولكى نتصور هذا فلنقرأ قول جنادة(١٤):

من حبها أتـــمنى أن يلاقينى من نحو بلدتهــــا ناع فينعــاها

كيمـــا أقـــول فراق لا لقاء له وتضمر اليأس نفسى ثم تسلاها

ولو تموت لراعتنى وقلت لها يا بؤس للموت ليت الموت أبقاها

فـى هـذه الأبـيات تتجلى فكرة التحويل المجازى؛ فهو لا يريد حبيبة متحققة، لأن من شرط الحب المجازى هذا ألا يتحقق عمليا، ولكى يضمن عدم تحققه فإنه يتمنى لو أن خبرا يأتيه يقول إنها قد ماتت لكى تتأكد له (لا واقعية) هذه المعشوقة، وهذا الفقد هو لتحقيق الفراق، بما إن اللقاء ليس من سمات خطاب العشق. غير أن هذا الموت المتمنى سيحرمه من معشوقة مجازية، ولذا فإنهـا لـو ماتـت فعلا فسيدعو على الموت ويا بؤس له ليته أبقاها، وذلك لكى تظل صورة مجازية لحكاية يهم الشاعر بصناعتها ولا يريد تحققها، من جهة، ولا يريد زوالها، من جهة أخرى.

تـتحول القـيم هـنا إلى قيم مجازية، فالموت مجازى وليس حقيقيا، وفقدان اللب مجازى أيضـا، والجـنون مجازى كذلك، وكل من كثير وجميل وجنادة، لم يموتوا ولم يفقدوا عقولهم، بل إنهـم ارتبطوا واقعيا بزوجات أخريات واقعيات، ولم تكن الزوجات محبوبات أو معشوقات لهم، وهذا يعنى مجازية الخطاب ومجازية العاشقين والمعشوقات، أيضا.

ومـن المهـم هنا أن نشير إلى حالة توافق غريبة بين صادق جلال العظم وابن حزم، حيث نظـر الاثنان إلى ظاهرة العشق المجازى هذه نظرة فحولية سلبية، وبالغ العظم إذ اعتبرها أشبه ما تكـون بحالـة الـزنى والفسـق والـرذيلة، فـى تواطـؤ غريـب مع نسق تشويه الخطاب ونسخه(١٥). وسنشير إلى شئ من ذلك فيما بعد.

ولقد لاحظ الطاهر لبيب حالة تحطم ألوحدة بين الدال والمدلول فى الخطاب العذرى حتى لكأننا أمام نوع من الفن التكعيبى، حيث ينفصل الدال عن المدلول(١٦).

وسؤالنا نحن هو: لماذا يتحول خطاب الحب إلى خطاب مجازى غير واقعى، وخطاب متخيل لا يراد تحققه..؟

ويشتد احتكام السؤال هذا، إذا أخذنا في الاعتبار أن خطاب الحب هو أرقى الخطابات في تعامل الرجل مع المرأة، وفى تصور المرأة لذاتها وتصورها لموقف الرجل منها، كيف تكون أرقى حالات التلاقى بين الجنسين مجرد لقاء مجازى غير حقيقى أو مرغوب فى تحققه. ويظل وهج الخطاب فى مجازيته وليس فى واقعيته، بل إن واقعيته تفسده وتلغيه، ثم لماذا هو خطاب فى إلغاء سمات الفحولة ونفى لها. مثلما أنه خطاب مناف للواقع، من حيث إن الزواج الواقعى لا يحمل تلك السمات فى التصور وفى التجنيس.

ثم لم يظل خطاب الحب خطابا قائما على التناقض، ففى حين هو خطاب فى التفانى فى الآخر ـ كما هى حقيقته ـ إذا به خطاب فى نقض السمات الوجودية والحياتية، فهو موت/ حياة، وحياة/ موت، مثلما هو جنون/ عقل، وعقل/ جنون، وهو كذب صادق، وصدق كاذب، وهو مثالى، لا لرفع الحياة إلى الأفضل، وإنما لرفض كل شروط الواقع والحقيقة.

أهذا تشويه للخطاب ومسخ له، وهل هذا كاشف نسقى، وهل هو متغير أم ثابت....؟؟!!

أهو خاص بخطاب الحب التقليدى، أم إنه قائم حتى فى الخطاب الحداثى أيضا...؟؟!

هذه أسئلة سنحاول الوقوف عليها، وستظل تلاحقنا فى هذه الأطروحة.

ـ ٣ ـ

مصرع الجبار

أيها الجبار هل تصرع من أجل امرأة...؟!

هذا بيت من قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى[١٧]، لم تتضمنه أغنية أم كلثوم، ربما بسبب تصريحه الفاضح لنسقية الحب، ولكن القصيدة تقوم عليه بأبياتها كلها: المغنى منها والمهمل. وعلاقة الحب بمصارع الفحول قديم، جاء عنوانا لكتاب عن العشاق (مصارع العشاق) كما أنه لازمة فى كل قصص الحب فى الشعر والحكايات.

وإن كان ذلك تقليدا فى الخطاب فإنه صار أيضا أساسا للفهم الحداثى لسؤال الحب، وهذا صادق جلال العظم يقرر فى كتابه عن الحب العذرى بأن خطاب العشق هو حالة مرضية[١٨]، ويصمم كتابه لقراءة هذا الحب بوصفه مرضا، ويختم الكتاب بكتابة روشتة للعلاج.

والحق أن العظم ليس طارئا ثقافيا فى فهمه هذا للحب، بل إنه صدى نسقى لتشكل ثقافى ذهنى مديد، لا يختلف فيه تقليدى محافظ عن حداثى علمانى، والكل يتكلم باسم النسق ويصدر عنه. وما قول العظم عن الحب العذرى إنه (ظاهرة مرضية) إلا تكرار نسقى لمقولة (ذم الهوى) التى ترددت فى كل الخطابات عن الحب ليس عند ابن الجوزى، فحسب، بل عند ابن المقفع والجاحظ وابن حزم، وفى كتب الفقه والشعر والحكايات، مثلما عند الشعراء والقصاص، والتغير هو فى صيغ التعبير، فحسب. ولقد حصل تطابق تام بين العظم وابن حزم ـ كما ذكرنا أعلاه ـ حتى لقد اعتبر العظم خطاب العشق خطابا فى الفسق والزنى، وكذا تطابق العظم مع ابن المقفع فى ذم خطاب المحبة، حيث نقل قول ابن المقفع التالى: "اعلم أن من أوقع الأمور فى الدين، وأنهكها للجسد، وأتلفها للمال، وأضرها بالعقل، وأزراها للمروءة، وأسرعها فى ذهاب الجلالة والوقار، الغرام بالنساء" انتهى كلام ابن المقفع ليعقب عليه العظم بقوله: ولاشك أن ابن المقفع على حق[١٩]. وهذا توافق يتكرر فى كتاب العظم مما يجعله ينسجم مع الضاغط النسقى، ولا يختلف فيه حداثى عن تقليدى، أو فقيه عن علمانى.

والسؤال هو: ما الذى يجعل ثقافة ـ أية ثقافة ـ تفرز خطابا مثاليا صافيا ومجردا، عن علاقة جنوسية راقية، ثم تتولى هذه الثقافة السخرية من هذا الخطاب ونفيه؟

ولكى نتصور الوضع علينا أن نقف على بعض أمثلة صارخة فى دلالتها، ولنبدأ بهذا البيت لنصَيب الشاعر[٢٠]:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فواحزنا من ذا يهيم بها بعدى

وهذا بيت تروى الحكايات أن سكينة بنت الحسين اعترضت عليه، وقالت عن الشاعر: قبحه الله وقبح شعره، ألا قال:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فلا صلحت دعد لذى خلة بعدى

وهذا اعتراض تواتر فى كتب الأدب، من سكينة وغيرها[٢١]، وسجل بوصفه موقفا ثقافيا من هذا القول، ولو تأملنا فيه لرأينا أن المتحدث هنا هو النسق الثقافى، ولم تكن سكينة إلا ناطقة باسم هذا النسق ومتمثلة لشرطه، وهى لا تتحدث باسم الأنوثة وحس التأنيث بقدر ما تتكلم باسم الفحولة ولغة النسق الفحولى. فالشاعر قد قال بيتا فيه تفان فى الحب وإخلاص لذات المحبة التى يريد لها أن تظل متوهجة حتى بعد موته، ويتمنى أن يقوم مقامه من يغنى لهذا الحب بلا توقف، (من ذا يهيم بها بعدى..؟)، وهذا فيه إعلاء لقيمة الحب بوصفه قيمة متعالية، غير أن ملاحظة سكينة كانت تنصب على شرط التفحيل الذى ينبع من حس التملك المفرد، والقطعية فى تحديد علاقة الذات مع الغير التى هى علاقة تسلطية تملكية، لا مجال لغير الذات المفردة فيها. وهى هنا تعيد قيم الفحولة والفردية والتملك ونفى الآخر أو تسخيره للذات، فإن لم يكن فلا صار الآخر ولا بقى من بعدى. (ولا صلحت لذى خلة بعدى).

فى ثقافة الحب كان هناك تأسيس خجول لكسر النسق الفحولى والفردى، وفيه بذور لفكرة الآخر واحتساب هذا الآخر وتقديره، ولنقرأ مثالا راقيا فى محبة غير الذات والإيثار وتفهم الغير، حيث يقول أبو الشيص[٢٢]:

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى متأخر عنه ولا متقدم
أجد الملامة فى هواك لذيذة حبا لذكرك فليلمنى اللوم
أشبهت أعدائى فصرت أحبهم إذ كان حظى منك حظى منهم
وأهنتنى فأهنت نفسى صاغرا ما من يهون عليك ممن يكرم

لاشك فى ميوعه هذه الأبيات وكذبيتها ولاواقعيتها. هذا ما ستقوله الأحكام المتشبعة بشروط النسق، وهو نسق لا يهون عليه أن يرى سقوط الفحولة وابتذالها وميوعة العشاق حتى لتذوب قلوبهم كما يذوب الملح فى الماء، وكأنما هى قلوب الطير. ولاشك أن سكينة ردت على بيت نصيب من هذا المنطلق النسقى. ولاشك أن العظم سيقول عن هذا الشعر إنه شعر مريض. وكلنا سنقول هذا رجالا ونساء، محافظين وحداثيين، فأى نسق سيسمح بمحبة الأعداء، وأى نسق سيسمح للفحل بأن يقبل الإهانة....؟!

ولسوف يكون بيت إبراهيم ناجى: أيها الجبار هل تصرع من أجل امرأة، جوابا نسقيا على هذا الخطاب.

- ٤ -

هل يصرع الفحل من أجل امرأة.....؟

لو تأملنا هذا السؤال لوجدنا أنه جملة ثقافية تتكلم باسم النسق الفحل الذى لا يرى الكائن الآخر إلا كائنا هامشيا، وتشتد الهامشية تجاه بعض العناصر البشرية خاصة النساء. ولاشك أن الحب هو خطاب من أجل التأنيث، به يتأنث العاشق، وتنكسر فحولته، ويتخلق بما يوافق النساء ـ كما هو معنى الغزل عندهم ـ وبه تظهر كل قيم الأنوثة بوصفها مضادة للفحولة، وبه يؤول الحب إلى الآخر بدلا من حب الذات وأنانيتها.

من أجل هذا نشأ في الثقافة خطابان متناقضان، وكلاهما له سبب وجودى، أحدهما إنسانى اندماجى ومثالى، والآخر فحولى تسلطى وواقعى.

وفى الخطاب الشعرى والقصصى، حضر النسقان معا: الإنسانى، والفحولى، ولكن لم يحضرا لكى يتعايشا، وإنما حضرا لكى يتصارعا، وهذا هو ما يكشف لنا هذا التناقض بين عشق متفان، من جهة، وتشويه لهذا العشق في الوقت ذاته، وفى الخطاب نفسه لدى الشعراء ولدى النساء حتى المعشوقات منهن، ولدى رواة القصص؛ حيث يظهر الجميع محبة لهذا الخطاب واستمتاعا به واستظرافا له، ورواية لحكاياته. وفى مقابل ذلك نجد أن القوم أنفسهم وهم يستظرفون ينقدون ويستنكرون، وهذه سكينة في المجلس نفسه تستظرف أقوالا لشعراء آخرين فيها حب وتفان وتعشق بالغ، بل تزيد من تحبيبهم فيه، ثم تقف من بيت أكثر من غيره عشقية، فترده وتقبح صاحبه، ومثل ذلك كتب الأدب والرواة جميعها، حيث تسجل قصص الحب وتشيد بشاعرية الحب، ثم تنقض ذلك بذم الهوى وتأويل ظاهرته تأويلا يسخر منه وينفيه. حتى ليكون ظاهرة مرضية. بل إننا نجد الشعراء أنفسهم يستهترون بخطاب الحب وقد يبلغ الاستهتار حدا تكون به أسماء المعشوقات لمجرد إقامة الوزن الشعرى[٢٣]، أو ربما يكون الغزل مجرد توطئة بلاغية للمديح، وقد كانت قصيدة (يا ليل الصب) شعرا في المديح، مع ما توحى به من كونها بيانا في العشق أدى إلى حفظها ومعارضتها حتى لتكاد تكون أهم قصيدة متداولة في ذاكرة الناس، مع أنها تضمر حبا كاذبا. ولقد ذكروا أن كثير عزة كان يتقول فى حبه، ولم يكن عاشقا[٢٤]. وأكد ابن قتيبة أن الشاعر يأتى بالنسيب ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى إصغاء الأسماع[٢٥]، وذلك لكى يدخل للمديح أو ما هو فيه من غرض لم يكن الحب فيه جوهريا، وكذا نعرف فى زمننا هذا عن شعراء الزجل وكتبة قصائد الأغانى، الذين تخصصوا فى سبك زجليات العشق من غير أن يعرف عنهم حب أو توله، وكل ما يكتبونه هو من سجل ذاكرة نمطية تردد معانى وصيغا راسخة فى التوله والكمد والمذلة والجنون والموت فى حبيب متوهم. حتى لتجد أن الواحد من شعراء هذه الأغانى يفنى عمرا كاملا فى كتابة خطاب شعرى زجلى نمطى متكرر فيه موت وجنون ومرض، ومع كل هذه العلل تجد الشاعر معافى وجاهزا ومنعما وكاسبا مالا ومعنويات، وليس فيه ما يوحى بمرض أو جنون، وله من طول العيش ونعمة البال ما لا شقاء فيه. وإن كان هذا ما نراه فى حاضرنا فإنه شاهد على ما غاب عنا فى سالف الزمن، وعاشق اليوم هو عاشق الأمس، وخطاب الأمس مجازى كحال خطاب اليوم، وهذا كله علامة على نسقية ثقافية ولعبة مجازية.

ومن أخطر ما يروى هنا قصة جرير مع زوجة الحجاج: هند بنت أسماء، وقد طلبت ملاقاته بحضور الحجاج، ولما سألته عن غزلياته أنكرها كلها، وقال: لم أقل ذلك، ولكنى قلت فى مدح الأمير: كذا وكذا، وصار يحل أبيات مديح فى الحجاج محل أبيات التشبيب، وينسخ كل بيت غزل ببيت مديح[٢٦]، وهكذا حينما تتبارز السلطة والفحولة مع الإنسانى وخطاب الحب فإن شروط التفحيل تقتضى نسخ المحبة وكل ما هو إنسانى لمصلحة ما هو فحولى.

ولم يفت على ابن أبى عتيق أن يلاحظ على عمر ابن أبى ربيعة أنه لم يكن يتشبب بالنساء بقدر ما كان يتشبب بنفسه، كما ينقل الأصفهانى فى الأغانى[٢٧].

ولقد سبق أن ناقشت مفهوم فحولة الشاعر، وبينت أن الشاعر المخلص للغزل لم يكن ينظر إليه على أنه فحل[٢٨]، ولذا يتم نقض الغزل ونسخة لمصلحة الفحل.

هذا هو صراع الأنساق، حيث لا يسمح النسق الفحولى لغيره من الأنساق بأن يتمكن من الثقافة، ولذا يجرى نفى الخطاب المضاد لكل ما هو فحولى ونسخه.

العشق بوصفه خلاصة ثقافية

يأخذ خطاب العشق بنسقه هذا زمنا ثقافيا طال وتمدد، منذ ظهور نصوص الغزل والمحبة، وعلى امتداد زمن الثقافة مع كل تحولاتها: العذرى منها والرومانسى والحداثى، إلا ما ندر من خطاب الحداثة[٢٩]. وهذا يشمل الذاكرة الجمعية للثقافة، حتى لنجد المواويل والأغانى والموشحات، وسائر خطابات الحب حتى المحكى منها والعامى والزجلى، كلها تدور حول سمات محددة لا تخرج فيها عن ذلك الذى هواه أعزه وأذل العاشق، وعن المحب الواحد قاتل الكل، والمصروعين كثر، وليس واحدا فحسب، وهو ابتلاء وجنون وفضيحة.

هذه هى صورته المعتقة فى الخطاب، بينما الحكم عليه عقليا هو واحد؛ فالكل يذم الهوى ويراه مرضا حتى العذرى منه صار ظاهرة مرضية وفسقا ـ حسب كلمات العظم ـ، وهو خطاب كاذب ومغشوش.

وفى خلاصة ثقافية نجد غادة السمان تكتب كتابة تكشف عن كل قيم المحبة وتشخصها فى كلمات محدودة وعميقة وكاشفة. ولئن كانت المرأة قديما مكممة الصوت ولا دليل عليها سوى ما توصف به كغياب ومضمر، أو ما يقال على لسانها، إلا أنها أخيرا تكلمت، ولكن ماذا ستقول..؟ لنقرأ كلمة غادة السمان:

"حبيبى السان فالنتان: أجهل تكنولوجيا الحب، ولكن ثمة الكثير من الأوهام [الأكبر] من الحقائق، والحب من بينها وأنت شفيعه، وثمة كلمات تلاشت عن أوراقنا مع الألفية المنصرمة وبقيت كلمة الحب، صحيح أنها للسخرية تارة، وتبدو اسما حركيا للكذب تارة أخرى، ولكن راية تلك الكذبة الصاعقة ما زالت مرفوعة فوق الأعصاب المتوترة الهاذية، ولا تزال ورقتى البيضاء تكتب لى: يا حمقاء، إذا ترددت فى كتابة رسالة حب عليها.

يا حبيبى السان فالنتان: تعامل رعاياك كديكتاتور من العالم الثالث لكننا نحبك ونغازلك حتى ولو هدروا دم الورقة التى نكتب عليها لك، ففى زمن الكراهية ثمة من يركض إلى الملجأ حين يسمع كلمة حب، ويدق طبول الحرب، ويقرع صفارات الإنذار ويطلق النار على حرفين: الحاء والباء، أو يحاول الزج بحرف الراء بينهما.

يا عزيزى السان فالنتان: كنت دائما منحازة إليك، فأنا أعشق الحب وأتحاشى الحبيب، لذا أريد أن تظل تنتظرنى لأننى لن أحضر، وتحب ثرائى لأننى فقيرة، وسطوتى لأننى وحيدة مشردة وهامشية، وتصدقنى لأننى الكذب الذى لا يرقى إليه الشك.

وأريد أن أظل أحبك لأنك تسقينى عطشى فأرتوى، وتأمرنى بالكف عن الثرثرة حين أصمت، وأجد فى زلزالك استقرارى وأنتمى إلى زئبقك الهارب خارج الأوعية.

وليظل الفراق هو اللقاء اليومى لنا، ودمت لغير المخلصة"[٣٠].

هذه رسالة تلخص تاريخ خطاب العشق ونسقيته، وغادة السمان حينما كتبت هذه الرسالة فإنها تكتبها باسم جنس بشرى كامل وباسم ثقافة بشرية راسخة، وهى تضع صيغا تعبيرية عصرية لمفردات أزلية.

إنها تحب الحب، وتتحاشى الحبيب، وهى كاذبة فى خطاب حب كاذب، وهى هامشية ووحيدة، وغائبة غيابا حسيا ومعنويا حاضرا ومستقبلا، وهى الإمكان المستحيل. وهى أخيرا غير المخلصة، تلك سماتها المنطوقة باعترافها وتحديدها، وهى سماتها على مدى عمر خطاب الحب كله.

أما العاشق فهو: دكتاتور والكل رعاياه، يأمر فيطاع، وهو زئبقى خادع غير قابل للإمساك. وهو زلزال.

بينما الحب هو الوهم، وهو الاستقرار الكاذب والحق المزيف.

أما الكل من جمهور الثقافة فهم الذين ابتكروا حرفا يفصل بين الحاء والباء ليقتل الحب، ويجعل الراء فاصلا يقصم ظهر العلاقة، ويحولها إلى (حرب)، وتأتى الراء لتخلق نوعا من العلاقة الفحولية بين الطرفين، ولئن كانت الحاء هى العاشق والباء هى المعشوق، فإن الراء تأتى بينهما لتعيد صياغة هذه العلاقة وتكون حربا ضد الحب وضد الخطاب، وهذا ما جرى حيث نحب الحب ونتحاشى المحبوب.

وهذا ملخص ثقافى دقيق لحكاية خطاب الحب، هذا الزواج السردى بين جنسين، لم تسلم الحاء فى طريقها إلى الباء حتى خامرتها الراء.

ما هذه الراء المغروسة بين الحرفين...؟

إنها ولاشك راء ثقافية نسقية، هى راء النسق الفحولى، الذى لا يسمح لعلاقة مثالية إنسانية بين طرفين من أطراف النسق، بين المتن والهامش، لأن علاقة سوية بين المتن والهامش سوف تعيد صياغة النموذج الفحولى، وتفسد لعبة النسق وانضباطيته وتحكمه. وأول أنواع فساد العلاقة هو فى تأنث العاشق وتهشم فحولته وتحييد سطوته وتقريب رأسه للأرض. وهذا يدق جرس الإنذار الفحولى حيث تهب الثقافة مهيبة بحراسها لكى يظهروا واحدا إثر واحد فى حشد نسقى يطرد الطارئ فى ثورة مضادة تحفظ حق النسق وتعزز سطوته.

ولئن كان خطاب العشق هو الخطاب الأكثر إنسانية فى مقابل خطاب التفحيل والفحولة النسقية؛ فإن الثقافة المتلبسة بالنسقية لا يمكنها أن تترك الأمر يفلت من يدها، ولذا نتآمر كلنا ضد الحب؛ فنزيفه ونحوله من خطاب مقبول إلى خطاب مذموم، ونمنعه من الواقعية، ونجعله نقيض القوة والعقل والرجولة والعملية، ونصوره بصورة سلبية ومنفرة، وهذا كله من أثر سطوة النسق، حيث تفرض شروط الثقافة نوعا من العمى الثقافى تجعلنا نتصرف ضد أى فرصة للتحرر، وقد نعمل ذلك تحت مسمى التحرر، كما جرى لصادق جلال العظم، الذى باسم الحرية والتنوير راح يفرض قوانينه الفحولية الخاصة فى مسخ خطاب الحب ونقضه، واستبداله بفرمان بيروقراطى ينضم حياة البشر فى قوانين الأمر والنهى والتنظيم الذكورى. حتى ليبدو البشر وكأنهم رعايا للسيد، كما حددت غادة السمان.

ينتهى الزواج السردى فى الشعر وخطابات الحب ليكون جنوسة نسقية، تعيد تأطير البشر حسب قوانين التفحيل. وتضبط علاقتهم باسم التدقيق بين متن وهامش وقيم فحولية تقاوم كل ما هو إنسانى اندماجي.

- ٦ -

العاذل والتورية الثقافية

لا يقوم خطاب العشق إلا بوجود العاذل، ولا يستقيم هذا الخطاب بغير هذا الشرط، فمن يكون هذا العاذل، وما هو..؟!

إنه ابتكار ثقافى يلعب دور التورية الثقافية، حيث يتصاحب نسقان فى نص واحد، أحدهما إيجابى يقول بالمحبة ويشهرها، والآخر سلبى ينقض وينسخ ويفند، وهو مصاحب لصوت العاشق، يجاريه مسارا وجهورية. والعاشق نفسه يلعب الدورين معا؛ فهو عاشق وعاذل لنفسه وعشقه. وهذا يوضح ما كنا نقوله عن النسق المضمر، حيث يتصاحب نسقان أحدهما ينسخ الآخر وينقضه.

وخطاب العشق هنا يقوم على ناسخ ومنسوخ، وكلما اشتد الحب اشتد معه العذل، وعلى الدرجة نفسها من القوة والقطع. وفى كل عشق تجرى هذه المبارزة السلبية بين عاشق يندفع وعاذل يردع، وتقوم اللعبة على عدم حسم الموقف لمصلحة أى منهما، فلا العاشق يرتدع ولا العاذل

يكـف. ويظـل الخطـاب يجمـع بـين الصـوتين كشـرط لازب لا يقوم بغيره عشق أو محبة. وبهذه الملاحقة يظهر العشق وكأنما هو مغامرة سلبية واستلاب وجودى.

ويـتحول الخطـاب هنا إلى لعبة فى التورية الثقافية، إذ إن اسم العاذل مجهول وليس له من الصفات والخصائص غير أنه لوام يعذل ويقرع، والعاشق يتشكى منه ويعلن عصيانه له، ويدور الخطـاب دورات متـتابعة عـلى هذا المنوال، حتى لينتهى بنسيان المحبوب، ونشوء قضايا ليست جوهـرية كجوهـرية المحبوب، ولكنها تحل محل ما كان جوهريا، حتى ليقول جميل إنه ما كان ليطلب بثينة لو أنها تركت له عقله، (ولكن طلابيها لما فات من عقلى)، وعقله لن يعود، وعاذله لن يكف، وهو سيظل على طلابيه لها ولهذه اللعبة.

والسؤال هنا من هى هذه الشخصية، شخصية العاذل، وما سر توريتها الخطابية...؟

إنـنا لـو تصـفحنا قصـص الحـب فى الشعر والحكايات لوجدنا أن العاذل يأتى فى صور مـتعددة، وأولهـا وأوضـحها هـى عـبر صوت الشاعر نفسه، حيث يزدوج التعبير من الشاعر نفسه فيتكـلم باسم الحب ويورد قول عاذله الذى لا اسم له ولا صفة، وهو لازمة ثقافية لا تنقطع، وهذا يدل على أنه من صنع الشاعر ذاته ومن مستلزمات الخطاب واكتماله، لأنه يؤدى دورا وظيفيا فى إحماء اللغة وتحميس القول وإعلان الإصرار على المحبة. والعاذل يحضر هنا لا ليطاع بل ليعصى، ولكـنه مـع هذا يؤدى دوره السلبى كاملا من حيث تشويه الحب وتقريع العشق وتسفيه الخطاب. وقـد يصل التسفيه حدا قاسيا فى حكمه كما رأينا فى بيت إبراهيم ناجى: أيها الجبار هل تصرع مـن أجـل امـرأة. وهـو قـول يخرج من معجم العاذل، والشاعر فى هذه القصيدة هو من يلعب دور العاذل، وهذا هو صوت النسق الثقافى يتمثله الشاعر، ولا يقوى على الخلاص منه، وهو وإن عشق وأحب وتفانى فى حبه، إلا أنه يملك فى تكوينه الداخلى صوتا لفحل ثقافى هو هنا جبار لا يصح له أن يهون أمام كائن هامشى هى المرأة، ولذا يتداخل الخطابان بين حب المرأة والسخرية منها، وكـثيرا مـا يصور الشعر المرأة بأنها كائن ضعيف، وهن أضعف خلق الله إنسانا أو أركانا، ولكنهن يقتلن ذا اللب حتى لا حراك به، وقتلاهن كثر ـ كما يؤكد أحد فرسان الفحول: أبو فراس الحمدانى.

والصـورة الأخرى الأكثر تخفيا هى صورة العاذل الناسخ ثقافيا حينما يجرى نقض قصص الحـب ونفـيها، وفـى ذلـك نقـرأ فـى الأغـانى روايات تمتد إلى أهم قصة حب عربية، وهى قصة مجـنون ليـلى، فـتحاول نفيها والسخرية منها، ومن ذلك ما رواه أبو الفرج عن دأب قال: "قلت لـرجل مـن بنى عامر: أتعرف المجنون وتروى من شعره شيئا..؟ قال أو قد فرغنا من شعر العقلاء حتى نروى أشعار المجانين؟! إنهم لكثير. فقلت: ليس هؤلاء أعنى، إنما أعنى مجنون بنى عامر الشـاعر الـذى قـتله العشق؟ فقال: هيهات بنو عامر أغلظ أكبادا من ذلك، إنما يكون هذا فى هذه اليمانية الضعاف قلوبها، السخيفة عقولها، الصلعة رؤوسها، فأما نزار فلا"[٣١].

كمـا يـنقل عـن الأصـمعى أن مجـنون ليلى خبر وضعه الرواة، وفى قول أن أميرا من بنى أمـية هـو الذى وضع قصة المجنون، وكان الأموى يتعشق ابنة عم له ولم يشأ أن يفضح حبه لها، فوضـع الأشـعار والقصـص باسـم مجنون بنى عامر، وتعزز الرواية ذاتها عبر أيوب بن عباية الذى قال: سألت بنى عامر بطنا بطنا عن مجنون بنى عامر فما وجدت أحدا يعرفه[٣٢].

هـذه روايات تلعب دورا مضمرا يتقمص دور العاذل الثقافى، فهى تسخر من العشق حتى لا يلـيق بقـوم أهـل أكـباد غـلاظ من فحول الفحول، ولكنه لضعاف القلوب سخيفى العقول عارى الرؤوس، وهذا هو مقتضى خطاب العذل، الذى يتأبى على الجبار أن تصرعه امرأة.

كمـا يجـرى إلغـاء القصـة بسـند مـن الرواة وفحول الثقافة كالأصمعى الذى يجعلها أشبه بلعب التسليات الروائية الإمتاعية، لا أكثر، أو أنها مجرد دلع أميرى إمبراطورى من جراء الترف وسرف العيش. حتى لا نعلم باسم هذا الأمير العاشق اللعاب فى عشقه والعابث فى دلعه.

هذا كله من نتائج الضاغط النسقى الذى يفرض شرطه على معطيات الثقافة ؛ فيخلق شخصية العاذل الثقافى الذى يتقنع بأقنعة متعددة ليفرض شروط النسق الفحولى وينسخ أى خطاب آخر مضاد لفحولية الثقافة، وشخصية الفحل الجبار.

ولقد كان خطاب العشق بما فيه من فتح عقلى وذهنى وذوقى هو الخطاب المتحدى لخطاب الفحولة بتفرده وقطعيته ونفيه للآخر، وكان من الممكن لخطاب العشق أن يفتح مجالا للتعدد والإنسانية فى العشرة وحب الآخر والرضى بإنسانية الحياة وتعدديتها، غير أن الثقافة أقوى من أن تهون، ولذا تدفع بحراسها لكى يحموا حقوقها الفحولية المكتسبة، ويتولوا دفع الدخيل عبر تشويهه، ولقد رأينا كيف أن مفكرين قدامى ومحدثين تولوا نسخ خطاب الحب وتشويهه، من دون وعى منهم أنهم يتكلمون بلسان النسق، وهم فى الواقع مسخرون من الضاغط النسقى فى عمى ثقافى يبدو معه أنهم يتكلمون باسم العلم والتاريخ، ولكنهم أصوات نسقية فحولية تسهم فى تعزيز فحولة الثقافة، وفرض الصوت الواحد غير القابل للتعدد والرافض للهامش فى وصاية ثقافية مترسخة.

هكذا ينتهى خطاب الحب ليكون خطاب مرضيا بدلا من أن يكون خطابا فى تأسيس نوع من الجنوسة المتعددة، وينتهى إلى جنوسة نسقية، ولقد ورد فى القاموس أن (العاذل) هو عرق الاستحاضة[٣٣]، ولاشك أن المجاز الثقافى هنا يكشف عن نوع من النزف الثقافى الجارح لجسد الثقافة، بما إن الاستحاضة هى الحيض غير الطبيعى وهى النزف الزائد عن حده، وهذه هى وظيفة العاذل بوصفه شخصية ثقافية تستنزف النسق الثقافى حتى لتؤطره. وهذه واحدة من أخطر وسائل الثقافة الفحولية فى فرض النسق الواحد، وإحداث نوع من العمى الثقافى لكى لا نرى الخلل. ونظل فى جنوسة نسقية.

الأداة النسقية:

سبق أن أشرت إلى مفهوم (المؤلف المزدوج)[٣٤] وذلك حينما تتولى الثقافة كتابة أنساقها الخاصة من تحت الخطاب، أى خطاب، وفى حالتنا هذه يصح أن نقول إن الشعراء والرواة لم يكونوا يتكلمون بلسان حالهم الذاتى، وإنما هم أدوات نسقية تتكلم بلسان النسق وشرط الثقافة، لا عن وعى وتعمد، ولكن يأتى هذا عبر المضمر النسقى، المخبوء فى ضمير الثقافة، وهو مضمر عميق حتى ليخفى على ناقد علمانى، مثلما تخفى على من قبله، ولذا يأتى خطاب العشق خطابا لا واقعيا، ومن ثم لا إنسانيا، من حيث كان يجب أن يكون أقوى دلالات الإنسانية، غير أنه يستفحل بفعل النسق وبكون الثقافة مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود. لذا يأتى الخطاب معبرا عن كليات مجازية راسخة، ويجرى عزل العاشق عن المعشوق مثلما يجرى عزل العاشق عن خطاب العشق ذاته، فالعاشق لا يتزوج معشوقته ـ كما هو القانون الشعرى ـ وكذا هى المحبة تصبح كتلة بلاغية وقولية متحدة السمات والمجازات، حتى لكأننا أمام خطاب واحد منذ أول قصيدة حب مروية إلى آخر أغنية يرددها مطرب شبابى حديث، مع تولع شعبى شامل بهذا وذاك، وفى الوقت ذاته انفصال بين ما نتولع به وما نتصوره ذاتيا وما نعيشه واقعا، وكأنما نحن فى مؤامرة جماعية ضد الحب، وهذا أهم علامات النسق وأخطرها.

وينتهى الأمر بإزاحة خطاب الحب إلى الهامش، وإخراجه من المتن، وينتهى أجمل خطابات الثقافة وأكثرها إنسانية ليكون خطابا مجازيا بلاغيا كاذبا، وجد للزينة البلاغية ولصناعة الترانيم والمواويل، ويظل وهما فى مقابل خطاب الفحولة والتفحيل النسقى، وهى النسقية التى لا تسمح بقيام حوار أو تفاعل إيجابى بين خطابين: خطاب الحب وخطاب الفحولة. ولابد من نسخ أحدهما لمصلحة الآخر، وهذا هو ما قد جرى ويجرى فعلا، حيث يظل الإنسانى مجازيا، بينما

يظل الواقع فحوليا، وكلنا شركاء في هذه المؤامرة الثقافية. ويظل الزواج السردى جنوسة نسقية، ونحن في عمى نقدى مزمن عن هذا وذاك.

الهوامش:

(١) ابن رشيق : **العمدة**، ٢/ ١٢٢، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢.

(٢) ناقشت هذا في: **تأنيث القصيدة**، ص٨٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ١٩٩٩.

(٣) انظر: **النقد الثقافي**، الفصل الثاني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ٢٠٠٠.

(٤) عن هذين المصطلحين، انظر: السابق ، الفصل الثاني.

(٥) **العمدة**، ٢ / ١١٧.

(٦) من النوادر هنا انظر: **ثقافة الوهم**، عن فتاة وفتى ومشهد الموت، ص ١٦٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ١٩٩٨.

(٧) ديوانه، ص ٤٩٢ ، دار صادر/ دار بيروت، بيروت، ١٩٦٠.

(٨) ديوانه، ص ١٧٦، ت. حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩.

(٩) ابن قتيبة : **الشعر والشعراء**، ص ٢٦٠، تحقيق دى خويه، بريل، لايدن، ١٩٠٤.

(١٠) ديوانه، ص ٢٥.

(١١) محيى الدين اللاذقاني: **الشرق الأوسط**، في رسالة من سيدة غاضبة ٢٠٠٢/٢/٦.

(١٢) **ثقافة الوهم**، ص ١٦٣.

(١٣) ديوانه، ص ١٧٥.

(١٤) أبو هلال العسكرى : الصناعتين، ص ٧٦، تحقيق: على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٥٢.

(١٥) صادق جلال العظم: **الحب والحب العذرى**، ص ص ٨١، ٨٣ ، ٨٥، دار الجرمق، دمشق ، ط٤، د.ت.

(١٦) الطاهر لبيب : **سوسيولوجيا الغزل العربي**، الشعر العذرى نموذجا، (مصطفى السناوى) ص ١٨٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨.

(١٧) إبراهيم ناجى: ديوانه، ص ٣٠٣ ، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

(١٨) العظم : **الحب والحب العذرى**، ص ص ١٠٤، ١١٠.

(١٩) السابق، ص ٥٥ .

(٢٠) أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني**، ١٦٧/١٤، دار الفكر، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د.ت.

(٢١) انظر : **العمدة**، ١٢٤/٢.

(٢٢) **الأغاني**، ١٥/ ١٠٥.

(٢٣) **العمدة**، ٢ / ١٢٢.

(٢٤) ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، ٥٤٥/٢، ت. محمود شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، ١٩٧٤.

(٢٥) الحصرى القيرواني: **زهر الآداب**، ٦١٨/٢، شرح زكى مبارك، ت. محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٣.

(٢٦) المسعودى : **مروج الذهب**، ١٦٠/٣.

(٢٧) **الأغاني**، ٥١/١.

(٢٨) انظر : **النقد الثقافي**، الفصل الثاني والثالث.

(٢٩) سوف أخص ذلك بوقفة خاصة، وإن كنت أؤكد ندرته ومحدوديته وعجزه عن مواجهة النسق الفحولي.

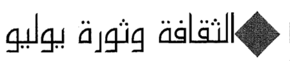
(٣٠) غادة السمان: جريدة: **الحياة** في ٢٠٠٢/٢/١٣.

(٣١) **الأغاني**، ١ / ١٦١.

(٣٢) السابق.

(٣٣) الفيروز آبادى: **القاموس** (ع ذ ل).

(٣٤) **النقد الثقافي**، ص ٧٤.



الثقافة وثورة يوليو

المشاركون:

إبراهيم فتحى
أحمد حمروش
أسامة أنور عكاشة
حسن حنفى
عز الدين نجيب

ومن هيئة التحرير:
هدى وصفى
محمد الكردى
محمود نسيم

أعد الندوة للنشر:
عبد الناصر حنفى

مساهمات من الخارج:

المثقفون وثورة يوليو ١٩٥٢:
الأكاديميون نموذجا
السيد ياسين

تقييم ثورة يوليو
مراد وهبه

هدى وصفى :

أرحب بكم جميعا فى ندوتنا حول الثقافة وثورة يوليو ؛ والتى خصصنا لها ملف هذا العدد؛ وقبل أن نبدأ فإننى أود أن أشير سريعا إلى أننا كنا فى البداية نستعمل كلمة " محور العدد "، إلا أن هذه الكلمة بدت وكأنها توحى- لدى البعض على الأقل - أن العدد بأكمله يتناول موضوعا واحدا أو تيمة واحدة، ولذلك فضلنا- زيادة فى الدقة- أن نستخدم كلمة " ملف العدد "، فالمجلة-كما نعلم - تتوزع حول أبواب الدراسات النظرية والنقد التطبيقى والندوة والمتابعات إلخ، ولذلك فإن تخصيص العدد بأكمله لموضوع واحد قد يجعل المجلة غير قادرة على الانفتاح تجاه استقبال أعمال وأبحاث ودراسات أكثر تنوعا (وهو أحد أهم أهداف المجلة)، ومن هنا كان استخدام كلمة " ملف" فضا للالتباس ومنعا لاقتصار العدد على محور بعينه.

ولنبدأ ندوتنا باستعراض سريع للورقة التحضيرية للندوة، والتى تحتوى على عدة نقاط نعتقد أنها تمثل أرضية صالحة لتحفيز النقاش، وأولى هذه النقاط تتناول تجربة يوليو فى السياق التاريخى و الثقافى للحداثة العربية، وذلك كمحاولة لوضع هذه التجربة فى سياق يسمح لنا بالتفكير فى مدارات أوسع مما تطرحه هذه التجربة عن نفسها، وربما يبدو هذا المدخل شديد الاتساع إلى الحد الذى قد يخرج بمناقشاتنا عن إطارها الأساسى، ولكن لنترك لهذه المناقشات نفسها أن تحدد سياق عملها .

النقطة الثانية تتساءل حول مدى استمرارية المفاهيم الخاصة بالحرية والتعددية والتى شهدها مجتمع ما قبل يوليو، خاصة بعد أزمة مارس ١٩٥٤ والتى يمكن اعتبارها نقطة تحول فى البناء الاجتماعى والسياسى لمصر الحديثة .

وعلى المستوى الإستاطيقى والفنى تتناول النقطة الثالثة تزامن طرح مفاهيم الالتزام (وظيفة وممارسة) مع طرح مفاهيم العبث والوجودية، فكيف يمكننا قراءة هذا التزامن؟

ومن جهة أخرى، تتعرض النقطة الرابعة لعلاقة الفرد بالجماعة خلال حقبة الستينيات، والأفق الأيديولوجى الذى سيطر على بعض الأشكال الإبداعية عبر ما يمكننا تسميته بلحظة صعود المشروع القومى .

وفى النهاية علينا التساؤل حول ماذا يبقى من هذه التجربة بإيجابياتها وسلبياتها، ما الذى نستطيع أن نرصده الآن ؟ وما الذى يمكننا الحديث عنه بوصفه لا يزال فاعلا ومستمرا فى الواقع الراهن؟

أحمد حمروش:

بداية أود القول إن ثورة يوليو ما كانت لتقوم لولا الثقافة العربية، والمثقفون المصريون الذين أضاءوا الطريق لأفكار الشباب الذين قاموا بالثورة . وأنا لا أميل إلى قطع التاريخ بحيث يصير لدينا ما قبل ثورة يوليو، وما بعد ثورة يوليو؛ فمسار تاريخ الشعوب مستمر ولا يكترث بمثل هذه الانقطاعات الحادة التى نفرضها عليه. فحتى هذه اللحظة لا زلنا جميعا نعتز- ونستفيد- بأفكار المثقفين المصريين، بدءا من رفاعة الطهطاوى إلى الجيل الذى نشأ مع ثورة يوليو، ولذلك فأنا أفضل النظر إلى تلك الثورة باعتبارها استمرارا للثقافة المصرية بكل منجزها المعرفى. وعلى

سبيل المثال؛ سنجد أن طه حسين ـ عميد الأدب العربى ـ والذى كان أحد أعلام الثقافة المصرية قبل يوليو ؛ لم ينته دوره بعدها، بل على العكس فهو أول من أطلق عليها اسم " ثورة"، وأتذكر أيضا أن أول نقد مسرحى كتبه طه حسين كان لأحد العروض التى قدمها المسرح القومى خلال فترة إدارتى له، والأمر نفسه ينطبق على حسين فوزى (الذى شغل منصب رئيس لجنة التعبئة فى وزارة الثقافة) فقد كتب أول مقال مصرى حول الفولكلور فى مجلة " **الهدف**" التى أصدرتها ورأست تحريرها فى تلك الفترة، ودعونى أقل إن سلامة موسى قال عن هذه المجلة إنها يحررها كتاب يفكرون بالنصف الأيسر من أدمغتهم،وأنها تحل محل مجلات مثل **الرسالة والثقافة** .

ومن جهة أخرى؛ فالمسرح منذ عام ٣٥ وحتى عام ٥٢ يكاد يقتصر على خمسة كتاب فقط جميعهم من الجيل القديم (مثل أحمد شوقى، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم) ومع احترامنا الكامل لهؤلاء الكتاب إلا أن الجيل الجديد لم يكن مصرحا له بالدخول أو الكتابة لفرق مثل "المسرح الحر " أو الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى "، ولكن هذا الحال تغير تماما و أتيحت الفرصة لمجموعة كبيرة من كتاب الجيل الجديد، مثل نعمان عاشور وألفريد فرج، وعبد الرحمن الشرقاوى، وغيرهم، وبالإضافة إلى ذلك فقد شهدت فترة العدوان الثلاثى فتح أبواب المسرح مجانا أمام الجمهور حيث بدأنا بعرض الريبرتوار القديم، والذى يدور فى مجمله حول الكفاح الوطنى، وقبل أن تمر ثلاثة أسابيع كان الكتاب الجدد قد التهبوا بالموقف وقدموا روايات حول اللحظة الراهنة أنتجناها وعرضناها على الفور.

وإذا نظرنا إلى الصحافة قبل ٥٢ فسنجدها مقصورة على شخصيات محدودة، أما بعد ذلك فسنرى جيلا جديدا من الصحفيين نشأ مع الثورة وفتحت أمامه الأبواب .

و كل ما ذكرته الآن هو مجرد أمثلة أرجو أن توضح أن الثقافة المصرية ظلت فى حالة استمرارية قبل ثورة يوليو وأثنائها وبعدها؛ فقد كانت امتدادا لكل التيارات السابقة لها .

محمود نسيم:

لدى تساؤل بشأن هذه الاستمرارية، فهل كانت يوليو امتدادا لكل تيارات الثقافة المصرية قبلها، أم أنها كانت امتدادا لتيار بعينه – هو تيار القومية العربية–؟! بمعنى أنها فى النهاية امتداد منحاز نسبيا لاتجاه محدد على حساب اتجاهات أخرى كانت فاعلة فى الواقع؟!

أسامة أنور عكاشة:

لدىّ مداخلة هنا، فى رأيى أن الإنتاج الثقافى قبل ٥٢ لم ينقطع بعدها، ولم تكن الثقافة والإبداع فى عهد يوليو حكرا على تيار دون آخر، ولذلك أود التأكيد على تعددية التيارات خلال هذه الحقبة، ولدينا العديد من الأمثلة على هذا، فإنتاج التيار الماركسى لم ينقطع، وكذلك تيار الإخوان المسلمين (سيد قطب وخالد محمد خالد وغيرهم)، والساحة كانت شديدة الاتساع خصوصا فى فترة الستينيات عبر رهان النظام على ديمقراطية الثقافة باعتبارها بديلا عن الديمقراطية البرلمانية، لقد قيل كثيرا إن " العسكر " ضد الثقافة، ولا جدال فى أن نظام يوليو أقامه العسكر، إلا أن توجهات هذا النظام كانت مختلفة، والممارسات التى يمكن إثارتها فى هذا الصدد هى ممارسات أملتها الظروف السياسية. بمعنى أن الصدام بين النظام، والشيوعيين والإخوان المسلمين كان نتاجا لخلافات سياسية وليس توجها ضد الثقافة.

محمد الكردى:

أعتقد أن الأستاذ أحمد حمروش قدم لنا صورة وردية فى معظم نواحيها. إلا أننى أرغب فى إضافة نقطة أخرى. فثمة فارق ما يمكن تمييزه بين لحظتى ما قبل يوليو وما بعدها فى الثقافة المصرية، فقد تميزت الحداثة العربية التى ظهرت بعد ثورة ١٩ بالعفوية والتلقائية، بمعنى أنها كانت نابعة من تيارات أصيلة تنتمى لأصحابها و لم تكن تخضع لتوجيه فوقى، ولم تشهد بدايات مرحلة يوليو طرحا لرؤية ثقافية واضحة، بل منهجها أقرب إلى الامبيريقية، ولذلك شجعت الثقافة فى هذه المرحلة، إلى أن بدأت فى توظيف الثقافة فى خدمة النظام فحدث صدام بينها وبين الجماعات التى لها رؤية ثقافية مختلفة (وبخاصة الماركسيين والإخوان)، وهو ما أدى إلى ظهور حالة من الخوف لدى المثقفين، وأذكر أن العقاد أراد أن يقدم تحليلا لكتاب"**فلسفة الثورة** " فنصح ألا يقوم بهذا العمل . وهذا يرينا إلى أى مدى كانت يوليو حريصة على وضع المثقف فى إطار ضيق غير مسموح بتجاوزه، وهو إطار تحدده التوجهات السياسية للنظام، ولا يوجد هنا أى دور للمثقف سوى الخضوع أو الدخول فى مواجهات.

ولكن حتى هذه التوجهات السياسية كانت تتم فى سياق التجربة والخطأ (أو ما سميناه بالإمبيريقية)، فعبد الناصر– وهو المحرك الفعلى– لم تكن لديه رؤية ثقافية واضحة، ومن هنا كانت الصدامات مع من يمتلك مثل هذه الرؤية من جماعات المثقفين، وبالطبع فهذا لا ينفى ما قامت به الثورة من إنجازات فى مجال الثقافة .

هدى وصفى:

تخطينا فى الكلام أزمة مارس ٥٤، وكأن ثمة عملية انفجار ثقافى حدثت فجأة بعد حرب السويس، والأستاذ أسامة تكلم وكأن الأمور سارت فى مسار خطى، وبالمناسبة علينا أن ندقق أكثر فى أسبقية استعمال كلمة فولكلور، وهل كانت لحسين فوزى أم رشدى صالح؟

أسامة أنور عكاشة:

اسمحوا لى أن أؤكد ما قلته من أن حركة الاستنارة فى بداية القرن هى ما تولدت عنها كافة التيارات الثقافية، وهذا الأمر ظل مستمرا عبر يوليو ولكن مع ظهور وضعية جديدة للعلاقة بين المثقف والسلطة.

عز الدين نجيب:

سأبدأ حديثى من مقولة الاستمرارية التى يبدو أنها استأثرت بالحوار حتى الآن،وفى هذا الصدد أريد أن أميز بين الثقافة والمثقفين. فالأسماء التى ذكرت للتدليل على هذه الاستمرارية ظلت أفرادا فى امتدادها عبر فترة ما بعد ٢٣ يوليو، أما الحراك الثقافى وخطابه العام فقد تعرضا لتغير واضح .

فقبل يوليو كان هناك استقطاب تنتظم عبره الحركة الثقافية إلى تيارات متمايزة لديها منابرها وجمعياتها وصحفها..إلخ، وهو ما اختفى مع ثورة يوليو، فنتيجة للظروف السياسية التى صاحبت أزمة الديمقراطية فى هذه الفترة أغلقت المنابر المستقلة للمثقفين، فلا جماعات، أو جمعيات، أو أحزاب، أو صحف، أو مجلات تعبر عن تيارات، ولم يعد حتى تجمع المثقفين أمرا مقبولا من النظام، وهو ما أدى إلى ظهور مناخ مختلف للحركة الثقافية هيمنت عليه حالة يمكن أن نسميها بال " تدجين"، وبعض المثقفين ارتضى هذه الحالة باختياره الذاتى معللا نفسه بأن

الثورة جاءت لتحقق الأفكار التى كان يبشر بها من قبل، لكن آخرين ساروا فى هذا الدرب كمحاولة منهم للتواؤم والتوافق، وهو ما أفضى إلى ما أصبحنا نسميه "أزمة المثقفين" فى نظام ٢٣ يوليو، فقد أصبح الاستقطاب يعمل لصالح هذا النظام وحده، فإما أن تكون معه ؛ أى: أن تكون داخل الإطار الذى يحدده، أو: تدفع الثمن .

أحمد حمروش:

لا أختلف مع ما طرحت ولكن لدى سؤال، هل اتخذت الثورة موقفا من مثقف بسبب أفكاره؟ أم بسبب ظروف سياسية معينة؟ لا يوجد مثقف منع من النشر، أو أن يمارس نشاطه بوصفه مثقفا، فهذا كان يحدث للمثقف بصفته الحزبية، وعلينا أن نبدى قدرا من التفهم لهذا الأمر، فمصر كانت تمر بمرحلة جديدة من تاريخها، حرب ضد الاستعمار، وتأميم لقناة السويس، ثم عدوان ثلاثى.. إلخ، والثورة لم تختلف مع المثقفين لأنهم مثقفون بل لأنهم فى تنظيمات سياسية معارضة أو معادية.

أما فيما يتعلق بأزمة مارس ٥٤، فأعتقد أنها بعيدة كل البعد عن أن تكون نقطة تحول فى الثقافة المصرية؛ فهى محصورة فى الخلاف بين محمد نجيب وبقية أعضاء مجلس قيادة الثورة الذين خشوا من نجاح الإخوان المسلمين فى احتواء محمد نجيب؛ ليصلوا من خلاله إلى السلطة.

هدى وصفى:

أزمة ٥٤ حددت المسار بالنسبة لنوعية الحكم : عسكرى أم مدنى؟ وساهمت بالتالى فى تشكيل مجمل التغيرات اللاحقة، فهو حدث فاصل وليس عابرا فى البناء الثقافى لمصر الحديثة.

أسامة أنور عكاشة:

لدى ملاحظة فيما يتعلق بدور المثقفين فى تشكيل نوعية النظام الحاكم؛ فالمثقفون قاموا بدور شديد الرجعية فيما يتعلق بمسألة التبشير بالمستبد العادل أو الديكتاتور العادل،ووضعوا تصورات بهذا الصدد كانت بمثابة الأفق الذى هيمن على تفكير الضباط الصغار الذين كانوا مؤهلين لتقبل أى أطروحة، وربما كانت بعض الإشارات التى ذكرها الأستاذ أحمد حمروش حول الصلات التنظيمية بين عبد الناصر والسادات، والإخوان المسلمين تفسر هذه المسألة؛ فمفكرو الإخوان هم من أهم دعاة فكرة المستبد العادل .

أما إذا تطرقنا لأزمة مارس، فسنجد أيضا أن بعض المثقفين قد لعبوا دور محامى الشيطان،وأغروا مجلس قيادة الثورة بالبقاء فى الحكم،وأنا أقصد هنا " عبد الرازق السنهورى" وهو أستاذ قانون دستورى ليس له نظير، وسليمان حافظ، اللذين أصدرا فتوى حول ما يسمى بالشرعية الثورية على حساب الشرعية الدستورية، وهو ما تلاقى مع الفكر الشمولى الذى تبنته يوليو فى البداية بحكم طبيعتها كثورة. فليس من الممكن أن نتوقع من ثورة قامت ضد النظام الليبرالى أن تعطى ثقتها للحياة البرلمانية والحزبية التى كانت تؤسس هذا النظام،وهنا يأتى دور هؤلاء المثقفين الذين ساهموا فى زيادة هذه القطيعة؛ مما أفضى إلى هيمنة التنظيم الواحد الذى لازلنا نعانى منه إلى اليوم، دعونى أقل إن المثقف هو من وضع نفسه فى المكان الأدنى بعد ٢٣ يوليو، والمثقفون قاموا بدور كبير فى خيانة قضيتهم، والمثقفون هم أول من خانوا قضية الحرية فى مصر!

هدى وصفى:

هـذا إجمـال وابتسار، وأنا أدرك أنك لا تقصد حرفيا شطط التعبير أو إطلاق الفكرة. فالمثقفون كانوا فى مجملهم من دعاة الحرية لا خائنيها. كانوا هم من بشر وأسس مفاهيم التعدد والاختلاف والبحـث العـلمى والحقـوق المدنـية، أمـا المستبد العادل، فتصور فكرى له جذور عميقة فى البنية التراثـية والإيمانـية لـلجماعة، مرتـبط عـلى نحـو وثيق بالرؤى الخاصة بالمهدى والولى والمخلص، ولذلـك يبدو طرحه باعتباره تجليا لتيار فكرى معين رصدا لما هو ظاهرى فى الخطاب وليس كشفا للمستويات العميقة والمتداخلة فى وعى الجماعة وإدراكها للعالم والذات.

أحمد حمروش:

رغـم مـا ذكرت، وهو صحيح قطعا، إلا أننى أتفق مع أسامة. بالفعل بعض المثقفين الرجعيين الذيـن أثـروا فـى مسـار الـثورة، وحـرفوها إلى طريق غير صحيح، ومنهم سليمان حافظ الذى كان ينتمى لحزب الأحرار الدستوريين ويكره الوفد كراهية عمياء، وهو ما شكل مواقفه بطريقة معينة.

محمد الكردى:

مواقف السنهورى وسليمان حافظ تثير كثيرا من التساؤلات، ليس فقط عن طبيعة المرحلة ولكن أيضـا عـن طبـيعة المـثقف، وحـدود الـتداخل بـين ما هو شخصى وما هو موضوعى، بين الثقافىّ والسياسى، فى هذا السياق، قرأت مقالا للدكتور "رضا شحاته" يشير فيه إلى وجود نوع من الصلة أو الارتباط بين الثورة فى بواكيرها والولايات المتحدة، وأن السنهورى كان يتبنى مواقف معادية أو مـناوئة لأمـريكا، وقـد انعكـس ذلـك فى موقف معين عندما تم ترشيحه لرئاسة الوزراء، واعترض البعض من مجلس القيادة باعتبار أن ذلك يمكن أن يسبب توترا فى العلاقات بين الثورة والولايات المتحدة.

أحمد حمروش:

لا ، مع احترامى الكامل لك وللدكتور، هذا الكلام ليس صحيحا، لا على مستوى الواقعة ولا على مستوى المعنى الخفى، المضمر، أنا أنفى ذلك كليا باعتبارى مشاركا وشاهداً ومؤرخا، لم تكن هناك صلة بين الثورة وأمريكا، ودليلى واضح ومنطقى، لو كانت هناك علاقة لما حدثت الصدامات الحادة، اللاحقة. المسألة ببساطة أن الثورة عندما قامت لم يكن لها موقف من الأمريكان، كان لها موقـف عدائـى مـن الاحـتلال الـبريطانى، وفـى هذا الإطار طلبت أسلحة من أمريكا، وذهب وفد عسـكرى لهـذه المهمـة كنـت أحد أعضائه مع على صبرى، وهناك ـ أثناء الزيارة ـ حدث موقف طريف أحكيه لكم الآن، فقد أخذونا إلى الأستاد فى واشنطن وأتوا بفرقة موسيقية تعزف، فحدث اعتراض من الضباط واحتجاجات ثائرة، وذهبنا إلى السفير "أحمد حسين" والملحق العسكرى "عبد الحمـيد غالـب" وقلـنا لهمـا إذا استمر هـذا الـبرنامج فسـوف نـرجع إلى مصـر فـورا، واستجاب الأمـريكان، وبـدأت زيارتـنا تـأخذ طابعـا عسـكريا كمـا هو مقرر، وبدأنا نشاهد الأسلحة والمدافع الحديثة، تلك الحادثة ـ على بساطتها ـ تدل على أنه لم تكن هناك أية علاقة مسبقة معهم.

إبراهيم فتحى:

سؤال يلحّ علىّ، وإن بدا بأثر رجعى، لماذا ذهبتم أصلا؟

أحمد حمروش:

سؤالك هام، سواء كان بأثر رجعى أو لا، وإجابتى واضحة: لم نكن وقتها ضد الولايات المتحدة، وكان لنا هدف أساسىّ هو تكوين جيش قوى، مدرب ومسلح ومتطور، وكانت الزيارة فى هذا الإطار.

إبراهيم فتحى:

وأنا أيضا تعليقى واضح مثل إجابتك: إذن، كانت هناك صلة، وكان يوجد ارتباط ما. فالسلاح ليس موادا تموينية أو مستحضرات تجميل، السلاح كان دائما لعبة الاستعمار، يقايض بها ويناور ويسيطر، وتزويد جيش ما بأسلحة متطورة قرار مركب، وبالتالى كانت هناك علاقة، رغم أن الأمريكان لم يقدموا الأسلحة المطلوبة، واكتفوا على ما يبدو بمسدس فضة أعطوه لمحمد نجيب، هدية أو تذكارا.

أحمد حمروش:

كان تعليقى على ما ذكره الدكتور الكردى من وجود علاقة مسبقة انعكست على اختيار الوزراء أو ما شابه ذلك، وأنا نفيت ذلك، وما زلت أنفيه، أما أن تكون هناك علاقات فتلك مسألة طبيعية، كان عداؤنا منصبا على اتجاه آخر هو الاستعمار البريطانى الجاثم فى مصر، وكانت أهدافنا وطنية، وفى إطارها، طلبنا أسلحة، هذا واجبنا وتلك مسئوليتنا، وحين لم تستجب الولايات المتحدة، عقدنا صفقة الأسلحة التشيكية، وكان هذا انقلابا فى الموازين القائمة وتغييرا جوهريا شكل التطورات اللاحقة.

أسامة أنور عكاشة:

هذه الصلات يجب أن نضعها فى سياقها التاريخى، أمريكا خرجت من الحرب العالمية الثانية منتصرة، حريصة على صنع صورة براقة لها باعتبارها مناصرة للحريات، وكانت بالتالى تمثل حلما لدى جماعات متعددة وتيارات مختلفة.

إبراهيم فتحى:

حلم وهمى!

أسامة أنور عكاشة:

اتضح بعد ذلك أنه وهمى.

محمد الكردى:

أنا لم أقصد إثارة كل هذه الملابسات أو الانجراف وراء سرد الوقائع أو تفتيش التاريخ بحثا عن صلات وروابط، كنت أقصد فقط الإشارة إلى موقف المثقفين الذى كان ملتبسا ومثيرا لتساؤلات شائكة، كنت أريد أن نبحث فى حدود التداخلات بين الثقافة والسياسة، بين الموضوعى والشخصى، كيف يستخدم المثقف معارفه وقدراته العلمية لكى يصوغ اقتراحا يستهدف به منع قوة سياسية معينة من التواجد والفاعلية، المعرفة هنا ملتبسة، والقدرة القانونية والعلمية مجرد أداة وتقنيات ومهارات، كان هذا ما قصدت، ولم أذكر أسماء السنهورى وسليمان حافظ إلا تمثيلا للفكرة وإشارة إلى معناها، فقط.

هدى وصفى:

لا تعنينا الأسماء الآن. ولذلك أود الانتقال إلى حزمة أخرى من التساؤلات حول الثقافة فى تجربة يوليو،و ما اهتمت به الحركة الثقافية فى الستينيات، وعلاقة ذلك بالحداثة، وعلاقة مفهوم الالتزام الذى كان مطروحا آنذاك بمفاهيم العبث والوجودية والتى ظهرت بوضوح فى هذه الفترة، ولنلاحظ هنا تلك الفجوة بين ما يدعو إليه الالتزام من تكريس لقيم العمل والاستقرار الاجتماعى مقابل الأفق المناقض الذى تفتحه تيارات العبث والوجودية، والذى لم تستطع ثقافتنا تفعيله إلى أقصى مداه التحليلى بوصفه نقاشا جذريا يطال الكثير من الأفكار الثابتة ليصل إلى درجة عالية من الحرية والبحث فى الوجود، وهو ما يجعلنا نتوقف عند ظاهرة استحداث أو استجلاب أشكال من الإبداع الغربى، وهى الحركة التى لم تنقطع أبدا فى أى فترة من الفترات .

عز الدين نجيب:

أعتقد أننا لا نستطيع الحديث عن علاقة يوليو بالثقافة والمثقفين بوصفها خطا واحدا،أو كتلة مصمتة، ففى رأيى هناك فارق لافت فى طبيعة هذه العلاقة بين الخمسينيات والستينيات، فالخمسينات كانت حينا ميدانا لرهانات محتملة، واختبارا متبادلا بين المثقفين والنظام، وكانت حينا آخر ساحة لتصفية بعض فصائل المثقفين عبر توقف بعضهم عن نشاطه ودخول البعض الآخر إلى السجن، وهكذا ظهرت حالة من الفراغ السياسى لدى المثقف الذى تم مصادرة حقه فى العمل الثقافى العام عبر جماعاته الخاصة التى لم يعد ممكنا قيامها على الأقل بسبب مناخ الشكوك من الاختراق البوليسى والبلاغات، وهنا بدأت العلاقة بين المثقف والسلطة تأخذ شكلا فرديا، ولم نعد نجد تلك الجماعات التى ينتخب أفرادها أنفسهم حول فكرة أو موقف أو أيديولوجيا مثل جماعة الفن والحرية، أو الفن المعاصر.. إلخ، ومع استقرار النظام فى الستينيات وبداية طرحه لمشروعه الاجتماعى حول العدالة الاجتماعية، ولمشروعه السياسى المتمثل فى القومية العربية أخذت العلاقة بين يوليو والمثقفين تتبلور فى شكل جديد يميل إلى دمج المثقفين فى النظام، و فى هذا الإطار بدأ ثروت عكاشة فى وضع منظومة من المؤسسات التابعة للدولة بحيث تستوعب بداخلها تيارات المثقفين وتدمجهم فى أوعية العمل العام مع الجماهير. وهكذا نشأت مؤسسات المسرح والسينما وأكاديمية الفنون ومراكز الفنون التشكيلية ..إلخ، ونستطيع اعتبار هذه المرحلة- أوائل الستينيات - بمثابة فترة زواج سعيد بين النظام والمثقفين.

ولقد كان لثروت عكاشة بصمة شخصية أخرى فى إعادة فتح مسار التواصل مع الثقافة الغربية،والذى تم مع تأسيسه مشروع تفرغ الفنانين والأدباء،والذى استطاع استيعاب معظم المجموعات والتيارات الفنية بما فيها الراديكالية، مما أعطى الفرصة للفنان أن يحقق عبر التجربة الإبداعية ما لا يمكنه تحقيقه فى مجال الاستقلال السياسى.

وهناك لحظة أعتقد أنها كانت بمثابة استثناء فى مسيرة النظام مع المثقفين والتى تراوحت بين الجيتو الثقافى والديماجوجية الشعبية، وذلك عندما قام ثروت عكاشة فى أثناء بناء السد العالى بدعوة أشهر المبدعين المصريين وأهمهم فى كافة المجالات لمعاينة عملية إنقاذ آثار النوبة،وهى لحظة وضعت هؤلاء المبدعين بين بعدين متعارضين، فمن ناحية وجدوا أنفسهم ملتحمين مع السد العالى بوصفه مشروع المستقبل، بينما من ناحية أخرى كانوا يحتفلون بدفن حضارة بأكملها هى حضارة النوبة، وما بين هذين البعدين تتبدى حيرة المثقفين وضياعهم

وأزمتهم. وهذا ما أدى إلى انفتاح بعضهم على مناطق كثيرة من التجريب الفنى. ولنلاحظ الانغماس التام فى التجريد لدى فنانين تشكيليين مثل فؤاد كامل ورمسيس يونان والتلمسانى ؛ فى وقت كان المناخ العام كله مكرسا لمشروع النهضة القومية الاشتراكية والتوحد مع الجماهير، ولكن لنلاحظ أيضا أن الدولة كانت تحتفى بهؤلاء المبدعين وتقتنى أعمالهم وتضعها فى متاحفها وهى طريقة أخرى فى احتواء الفنان ودمجه فى النظام .

محمد الكردى:

أتفق معك بشكل عام فى تقييم ثروت عكاشة، تجربة ودورا، فهو بالنسبة لى يذكرنى بمالرو فى إطار التجربة الفرنسية والعلاقة مع ديجول. ثروت عكاشة أسس الدور الثقافى للدولة، وصنع الملامح الأولى للسياسة الثقافية، أنشأ مراكز ومؤسسات وإدارات، وحاول الربط بين المضمون الاجتماعى للثورة والحريات الفنية، وحاول الامتداد بالثقافة إلى الجماهير طامحا إلى تفعيل نوع من الثقافة خارج العاصمة والمراكز عن طريق إنشائه جهاز الثقافة الجماهيرية، أما بالنسبة للتيارات الفكرية والفنية مثل العبثية والوجودية، فلا يجب أن ننظر إليها باعتبارها تيارات منفصلة عن السياق الاجتماعى والثقافى؛ فهى ظهرت فى ارتباط واضح مع الأزمات الروحية والفكرية، انعكاسا لها ومؤشرا عليها؛ ولذلك أعتقد أن ظهور تيارات العبث والوجودية كان مرتبطا بأزمة إنسانية حقيقية تفجرت بعد ٦٧.

هدى وصفى:

لا، وجود هذه التيارات تم قبل ذلك، منذ عام ٦٢ كانت لدينا العديد من العروض التى تنتمى لهذا التيار، مثل" **الكراسى**" ليونسكو، وكذلك" **لعبة النهاية** "، و "**فى انتظار جودو**" لبيكيت.

أسامة أنور عكاشة:

بالإضافة إلى التناقض الذى أبرزه عز الدين نجيب، والذى قد يجعل المثقف فى أزمة روحية تدفعه إلى التغريد خارج السرب، فهناك تفسير آخر لهذا الانغماس فى التجريد وتجاهل المناخ العام للمشروع القومى وهو التقليد أو المحاكاة. فالمذهب التجريدى فرض وجوده على الحركة الفنية فى الغرب مما أغرى البعض بتقليده، وهو أمر مشابه لما فعله توفيق الحكيم (الذى عاد إليه الوعى فجأة وإن كان متأخرا) عندما رأى أنه ليس أقل من بيكيت ولا يونسكو فكتب " **يا طالع الشجرة** ".

هدى وصفى:

أود الآن الانتقال إلى إبراهيم فتحى؛ ليطرح تصوره لتحولات الثقافة فى إطار تجربة يوليو، فإبراهيم فتحى لم يكن فقط من شهود المرحلة وإنما كان من صناعها، فاعلا ومشاركا.

إبراهيم فتحى:

أولا أعتقد أن حركة يوليو لم يكن لها برنامج ثقافى على الإطلاق،وكان أى اتجاه مسموحا به من الناحية النظرية: الوجودية، الوضعية المنطقية، بل حتى الماركسية، شريطة ألا يتحول أى اتجاه إلى عمل تنظيمى، أو أن يطلق شعارات سياسية ضد السياسة الرسمية، وأذكر كلمة للمرحوم يوسف السباعى " أفضل ما فعلته الثورة فى مجال الثقافة هو ما لم تفعله".

ومنذ البداية سمحت الثورة باستمرار تواجد أعلام الثقافة فى العصر الملكى، مثل توفيق الحكيم، والعقاد، وطه حسين، وسلامة موسى،وغيرهم، و ينبغى أن نلاحظ أن التيار الذى رعته

الثورة أكثر منذ البداية لم يكن هو التيار الواقعى كما يشاع ،بل كان التيار الرومانسى، مثل أمين يوسف غراب، وصالح جودت، ويوسف السباعى،ومع أن تاريخ بعض هذه الأسماء (وخاصة العقاد) لم يكن مما ترتاح له الثورة بحكم طبيعتها، فإن هذا لم يكن يمثل لها مشكلة من أى نوع، لأنه لم يكن لديها خط ثقافى يمكن أن تطالب الآخرين بالالتزام به، أو يمكن أن تصنف المثقفين على أساسه .

أما المشكلة الحقيقية فى هذه الفترة فكانت مشكلة العقلية العسكرية التى أخذت تسيطر على إدارة الحياة فى شتى مجالاتها بما فى ذلك الثقافة،وطبقا لهذه العقلية؛ فالشعب بأكمله ينبغى أن يكون داخل الصف،ولك أن تفكر كما تشاء، ولكن تنفيذ الأمر ينبغى أن يتم فورا وبلا إبطاء، ولك بعد ذلك أن تتظلم (ولكن فى حدود اللوائح)، أما من يخالف هذا السيناريو فهو خارج عن الصف،أو خائن، وفى هذا الإطار تم السماح للعديد من الاتجاهات بالظهور والتواجد (ولكن فى داخل الصف وليس خارجه). ويمكننا أن نذكر الوضعية القانونية للشيوعية كمثال على هذا؛ ففى العصر الملكى كان مجرد العثور على الكتاب الماركسى معناه قضية" قلب نظام الحكم"، أما أيام عبد الناصر– ورغم معاداته للتنظيمات الشيوعية– فقد كان " القانون " يتطلب أدلة فعلية لإقامة مثل هذه القضية .

وبالنسبة لتيارات العبث والوجودية فلم يكن هذا يسبب أى مشكلة لنظام يوليو التى لم تدعُ لأى التزام معين باستثناء عدم الخروج على السياسة الرسمية كما ذكرت،ولهذا فقد كانت مجرد اتجاه ضمن الاتجاهات الكثيرة التى سمح بها فى هذه الفترة. وأنا أعتقد أننا بحاجة إلى مناقشة التعليقات التى ترى فى هذه التيارات جسما غريبا وتبعية وما إلى ذلك، فالوجودية لم تكن موضة وافدة إلينا من فرنسا بقدر ما كانت موضة لبنانية، وكانت روايات سارتر وكتبه النظرية(خاصة بعد مواقفه اليسارية) هى إنجيل المثقفين فى مصر، وآراء سارتر التى طرحها فى كتاب **ما الأدب؟** (الذى ترجمه غنيمى هلال) كانت مع الالتزام فى النص الأدبى وضد الالتزام فى الشعر، وهكذا؛ فكما كانت الوجودية مطروحة بمعنى بعيد عن المعنى الصحفى (الانحلال وما إلى ذلك) فقد كان مسرح العبث شيئا أكثر من مجرد " عبث"، كان أطروحة عن الوجود الإنسانى فى عالم اليوم، وقضية فى اللغة،وثورة فى المسرح تحاول عدم الاعتماد على الحوار أو تقديم الشخصيات الدرامية المتكاملة..إلخ،ولم يكن تعبيرا عن انهيار كما يقولون بقدر ما كان يقدم المشهد المجرد والخالص للوجود.

هدى وصفى:

هذه النقطة تستحق أن نتوقف عندها قليلا. فعندما يتم تقديم مسرحية "الكراسى" ليونسكو، بتيمتها التى تدور حول عدم مجىء من يجلس على هذه الكراسى، والانتظار المطول لخطيب نكتشف عند وصوله أنه عيى، فكيف يمكننا عندئذ ألا نتكلم عن "العبث"، ليس العبث بوصفه "اللامعنى"، ولكن بوصفه أطروحة حول لا جدوى الالتزام، ولا جدوى الرسالة، لأنه ليس هناك ما يمكن أن تفعله الرسالة، أطروحة تقدم حالة من الرفض و اليأس من وجود رسالة تستطيع تقديم شيء إيجابى فى هذا المجتمع .

وهـذه المقـولات قـد تكـون مفهومـة فى سياق ظهورها فى الغرب بعد الحرب العالمية الثانية، ولكنها جاءتنا ونحن فى سياق مختلف تماما.ونحن فى لحظة بناء للوطن، وننتمى لفكر اجتماعى معين .

إبراهيم فتحى:

دعونـى أولا أتـناول فكـرة الالتزام، فهذه الفكرة تبسيطية، بل شديدة التبسيط، وساهم التيار السـتالينى فـى بلورتهـا عـلى نحـو آلى وميكانيكى، بحيث يصبح الطريق الوحيد للخلاص هو أن تمشى بأطراف أصابعك على الخط السياسى للحزب، فالقضايا واضحة، والأهداف محددة مسبقا، و هذا النوع من الالتزام هو ضد الفن تماما (كما أصبحنا نعرف).

ولنتـناول مسرحية مثل: **الخرتيت** فهى عمل ضد الانقياد، وضد أن يتحول البشر إلى قطيع، وبالتالى يمكن فى المسرحية أن نتكلم عن عالم هو عالمنا أيضا وليس فقط عالمهم هناك.

عز الدين نجيب:

لـدى ملاحظـة حـول هـذه الاتجاهـات الوافدة، سواء فى الفن التشكيلى أو المسرح، فقد كان الـتعامل مـع هـذه الاتجاهات فى ذروته خلال فترة تألق المشروع الناصرى، ولهذا دلالته بالطبع، فالـتعامل مـع الغـرب فـى فـترات الهزيمة والضعف يختلف تماما عنه فى فترات الازدهار والتى تشـهد حالـة مـن الـندية والرغـبة فى التواصل مع ما يقدمه الآخر على نحو يخلق حوارا صحيا، وليس مجرد تبعية للآخر.

هدى وصفى:

أعـتقد أن هـذا ينطـبق أكـثر عـلى التـيار السريالى الذى تبنته مجموعة " جورج حنين " فى الأربعينـيات، فحـتى التقيـيم الفرنسـى لهذا التيار يرى أنه إبداع مستقل يقوم على مشروع متمايز عن المشروع السريالى لدى " بريتون" أو" تزارا".

أمـا مـا حـدث فى الستينات، سواء بالنسبة لتيارات العبث أو الوجودية أو غيرها، فلم يكن شـكلا مـن أشـكال الإنتاج الإبداعى المستقل المحسوب للثقافة المصرية، بمعنى أن ما أنتجناه بعد الثورة يعتبر إعادة إنتاج لأشكال أخذناها من الآخر، محاكاة واستعارة. وبالطبع، فمشروع الحداثة المصرية منذ بدايته ينطوى على هذه الإشكالية، إلا أنها تأكدت فى سياق يوليو وتعمقت فى كثير من الصياغات الإبداعية.

إبراهيم فتحى:

سأحصـر حديـثى حول تيار العبث أو " اللامعقول" وكيف تم استقباله فى مصر. فمثلا عندما كتب توفيق الحكيم: **يا طالع الشجرة** وضع فيها أفكاره الخاصة عن التعادلية، وعن الروح والعقل والعـلم، ،رجـع لـبعض الأشكال الفنية الشعبية، وبالتالى فهذه المسرحية هى مجرد استمرار متطور لمسرح توفيق الحكيم " الذهنى".

و" نجيـب محفـوظ " الـذى كتـب مقالة(على لسان رجاء النقاش) عن مسرحية **"فى انتظار جـودو"** لبيكيت بوصفها مسرحية إيجابية تحيى الإنسان؛ عندما عاد بعد النكسة ليكتب **"تحت المظلـة"** بكـل ما بها من عبث أو لامعقولية، لم تكن أطروحته تدور حول عبثية طبيعة الإنسان أو طبيعـة الوجود، بل استند إلى آرائه القديمة حول العقل وحدوده ..إلخ، وقدم واقعا يرفضه ويرفض

لاعقلانيته ولا منطقيته، ولكنه رفض يصدر من زاوية منطقية واضحة تتسق تماما مع التاريخ الفكرى لنجيب محفوظ منذ مجموعته الأولى " **همس الجنون**" .

أريد أن أقول إن تجارب ما يسمى باللامعقول فى مصر هى تجارب مصرية نستطيع دمجها داخل الخط العام لتطور من قاموا بها.

محمود نسيم:

ألاحظ أن الحوار على ثرائه وتعدده يركز على تناول ما تم بعد ٥٢ وعلى ما تواجد فى إطارها، حاضرا وفاعلا، وأنا أريد أن آخذ زاوية مختلفة، وأتساءل عن ما غاب بعد ٥٢؟! مركزا على مفهوم التعدد الثقافى والسياسى الذى كان قائما وفاعلا، وتم تهميشه بعد ذلك فى إطار تطورات معينة وإن لم يغب بصفة كلية. هذا التعدد ـ مفهوما وممارسة ـ أنتج فاعلية فى المجتمع باعتباره نسيجا مركبا من تمايزات واختلافات وليس كتلة منصهرة متجانسة، وأنتج لدى المثقف قبولا للآخر باعتبار عمله فى جوهره حوارا وليس إملاء، إقناعا وليس برهانا. كان هناك ـ كما نذكر ونعلم ـ حوار المؤمن والملحد، وتقرير النيابة فى قضية كتاب "**الشعر الجاهلى**" الذى لم يكتف بالاجراءات القانونية وإنما تعدى ذلك على فحص الأفكار وبحث المنهج، وانتهى إلى حفظ التحقيق رغم الاختلاف، حفظ التحقيق هذا لم يكن قرارا وإنما تبشيرا بمرحلة يتم فيها حفظ التحقيق الجنائى فى قضايا الفكر والتراث والبحث، تأكيدا لقيمة الحوار والتنوع والاختلاف، أركز على هذا وفى ذهنى الانتكاسات اللاحقة.

رغم ذلك، لم يكن تهميش التعدد مطلقا؛ لأن الثورة بطابعها العملى وجموحها لبناء وطن مزدهر، قامت بعملية مركبة، تشكل سمة مميزة فى نظام يوليو، وهى تبنى مطالب قوى سياسية ما فى الوقت الذى يقوم فيه بتصفيتها، فهذا النظام استجاب لمطلب طرد الاستعمار وصفى القوى التى كانت تطالب به، واستجاب لمطلب العدل الاجتماعى وصفى الماركسيين، هذه الممارسات ينبغى تأملها باعتبارها تشير إلى عمق بنية النظام . والعلاقة بين يوليو والمثقف كانت فى جزء كبير منها قلقة ومتوترة. فمثلا؛ فى رواية " **الطريق** " لنجيب محفوظ سنجد ثيمة البحث عن الأب الغائب والمفتقد، وهو ما يمكن قراءته بوصفه إحالة لوضعية السلطة (الأب) فى ذلك الوقت، بل لعبد الناصر تحديدا، وهناك القافلة المنتظرة التى لم تتحقق قط فى مسرحية " **على جناح التبريزى**" لألفريد فرج، كما أن هذه الفترة شهدت ظهور قصيدة القناع فى الشعر – والتى ظلت مهيمنة على الساحة حتى منتصف السبعينيات – بوصفها محاولة لاستعارة أقنعة تاريخية يجرى تناول الواقع من خلالها، وذلك بديلا عن المواجهة المباشرة مع هذا الواقع .

المثقف قبل ٥٢ كان فى حوار مع المجتمع والتاريخ، ولكنه أصبح بعد ٥٢ فى حوار أخذ أشكالا مختلفة، صراعا، توافقا، انعزالا، مع النظام، وظهر المثقف المرتبط بالدولة، أو المثقف التكنوقراط – والذى نعانى منه حتى الآن، المثقف ـ الوظيفة، وليس المثقف ـ الرؤية .

وهكذا فالتعدد الذى كان قائما قبل ٥٢، تحول إلى نمط قامع من الأحادية، وأعنى تحديدا "أحادية الدولة"، أما استمرارية مثقف ما قبل يوليو، فربما يمكننا النظر إليها بوصفها واحدة من أكثر المشاهد إثارة للأسى، فقد تحول طه حسين وعباس العقاد إلى أيقونات، وضاع مشروع طه حسين (الذى طرحه فى كتاب " **مستقبل الثقافة فى مصر** ") القائم على رؤية الواقع الثقافى المصرى بوصفه جزءا من حضارة البحر المتوسط، هذا المشروع ألغى لصالح توجهات القومية العربية

التى تبناها عبد الناصر وتحول طه حسين بكل زخمه وتراثه الفكرى إلى مجرد أيقونة معلقة على جدار.

ولاشك أن يوليو قد حققت للمجتمع المصرى " منجزا" لا نستطيع إغفاله أو إنكاره، إلا أنها حققت كذلك حالة من التأميم القهرى فى مجال الثقافة بحيث لم يعد أمام المثقف إلا أن يلحق بالدولة أو يهمش . وهنا أود التوقف عند ما ذكره " أسامة أنور عكاشة " من أن الصراع لم يكن مع المثقف لشخصه وإنما لانتماءاته الحزبية، وهو ما أجده مثيرا للدهشة، فهل يمكن فصل المثقف إلى أجزاء بحيث لا يقهر أو يعتقل إلا ذلك الجزء " السيئ" المنتمى لحزب ما؟ ودعنى أتساءل : هل يوجد مثقف فاعل دون أن يكون لديه موقف مما يجرى فى مجتمعه ؟ ومن جهة أخرى، ألم يكن هذا المثقف تحديدا هو المرفوض من قبل يوليو التى ألغت كل فاعلية توجد خارجها؟ والتى حاولت دوما تحقيق نمط الدولة المهيمنة: الدولة الأب، الدولة المركزية التى فرضت على المثقف أن يكون جزءا منها أو لا يكون؟!

هدى وصفى:

هذا التحليل ينطوى على حكم قيمى قاطع ومطلق، وربما كان هذا بحد ذاته ما يجعله بحاجة إلى مراجعة .

محمود نسيم:

ربما، وأنا قطعا ضد الإطلاق والتعميم لأنهما ينطويان على نوع من الابتسار والاختزال، ولكننى كنت أتحدث عن غياب التعدد وحق الاختلاف وأثر ذلك فى حصار المنجزات الهائلة للتجربة وتهميشها، قد أكون مبالغا، ولكننى لا أرى فى غياب التعدد - مؤسسات ومفاهيم وممارسة - تهميشا لعنصر مقابل وجود عناصر أخرى، بل أراه غيابا للإطار المنظم، المانع للانفراط، القادر على صياغة الاختلاف وضبط الصراع.

أسامة أنور عكاشة :

هذا يقودنا للتساؤل حول تعريف المثقف، وتعريف الثقافة،قبل أن نستطيع القول إن المثقف يقهر لأنه مثقف وليس لانتمائه السياسى فمعنى ما قيل الآن أن المثقف يقهر لأنه مثقف فحسب!

محمود نسيم:

يقهر لأن له منظورا مختلفا عن الدولة.

أسامة أنور عكاشة:

ولكن من أين يأتى بهذا المنظور المختلف؟ أليس عبر التحاقه بتيار سياسى معين؟ فالدولة الشمولية بحكم طبيعتها ليست ضد المثقف العادى (دودة الكتب)، أو ضد المثقف المبدع الذى لا ينتمى لاتجاه معين،بالعكس هى فقط ضد المثقف المنتمى، أو الملتزم، أو الحزبى، لأنه لديه خريطة يعمل عليها، وعنده منظومة ومبدأ يقودان حركته.

عز الدين نجيب:

أعتقد أن أهم ما يمكن استخلاصه من هذا الحوار هو أهمية الدور الذى لعبه عنصر الديمقراطية فى علاقة نظام يوليو بالمثقفين، لأن مساحة حركة المثقف تتحدد بهذه الدائرة " دائرة الديمقراطية"، فإذا كانت هذه الدائرة غائبة، أو ضيقة، أو مغلقة، فستتحدد خيارات المثقف: إما

فـى الانكمـاش، أو الانـتهازية، أو الذوبـان فـى النظام. أو الصدام معه بكل ما يستتبعه ذلك من نتائج. فمن الطبيعى أن يكون للمثقف موقف مما يدور فى مجتمعه، ولكن إذا انعدم الهامش الذى يسـمح بالاخـتلاف، فماذا يستطيع أن يفعل سوى الصدام أو الاختفاء أو التقنع (كما قال محمود نسيم).

وأود أن أضيف نقطة أخرى، فنظام يوليو لم يكن ينظر إلى المثقفين باعتبارهم شيئا أساسيا فى المجـتمع، بـل باعتـبارهم مجـرد احتياطى يمكن استخدامه عند اللزوم، ويمكن قهره عند اللزوم، ودعونى أذكر مثالا عاصرته شخصيا :

فعقـب النكسـة، كـان الـنظام فـى أشـد فترات ضعفه، وظهرت أطراف كانت مختفية تحت السطح وبدأت تناوئ سلطة عبد الناصر، وبدأ الإعداد لاستفتاء كان فى حقيقته استفتاء على انفراد عـبد الناصـر بالسـلطة، وفى هذه الفترة شعر النظام أنه بحاجة إلى اليساريين للنفاذ إلى الجماهير وإقناعهم برسالته وتوجهاته الاشتراكية، ولو راجعنا هذه الفترة لوجدنا " الإخوة الماركسيين "على رأس كل قطاعات وزارة الثقافة.

وفى هذا التوقيت كنت أتولى مسئولية قصر ثقافة كفر الشيخ، وبدأت فى الخروج إلى الفلاحين وعقـد نـدوات يـتحدثون فـيها بكـل حـرية عـن همومهـم ومشـاكلهم واقتراحاتهم، وكنت - ببراءة المـثقف - أصـيغ هـذه الـندوات وأرسـلها إلى القـيادة السياسـية، وكنـت أفاجأ كل يوم بعدد من التوجـيهات والإشـارات التليفونـية المتناقضـة، فمـنها مـا يطالبـنى باستئذان الداخلية أو الإتحاد الاشـتراكى، ومنها ما يأمر بوقف هذه الندوات فورا . و هذا يدل على كم الاضطراب الذى شهدته هذه الفترة وعدم وضوح خريطة النظام السياسية، وهو ما استمر إلى أن أدت التجربة مهمتها ليس فقـط فـى كفـر الشـيخ ولكـن على مستوى البلد بأكمله، وتم الاستفتاء واستتب الأمر لعبد الناصر؛ فكـان أول ما فعله هو تخليص وزارة الثقافة من كل القيادات اليسارية، فذهبوا جميعا باستثناء " سعد كامل " الذى كان يتولى مسئولية الثقافة الجماهيرية.

إبراهيم فتحى:

نحـن نتحدث عن ثورة يوليو، وثورة يوليو ليست عبد الناصر فقط! فهو لم يكن يحكم بنفسه بـل عـبر أجهـزة. وهـذه الأجهزة لم تستحدث تماما مع يوليو؛ فقد ورثتها الثورة سواء من حيث تكويـنها أو طـرائق عمـلها، وفـيما يخص النشاط الثقافى، كانت أجهزة الأمن تتحكم فيه تحكما كـاملا؛ فـإذا كتبـت مقـالا، أو حـتى مسـرحية يكون الرأى الأول فيها لتلك الأجهزة التى كانت ترسل لرئيس تحرير أى مطبوعة أنه قد نشر مقالا يشتم منه ميول إخوانية أو استعمارية، ولم يكن أى مسئول عن المسرح يستطيع إحالة نص إلى لجان القراءة قبل أن يسأل أجهزة الأمن، بل حتى إذا أردت التوظف فلا بد من سؤال هذه الأجهزة، وأذكر أن يحيى حقى أراد تعيينى فى مجلة " المجلة" فأرسل يطلب ذلك من ثروت عكاشة الذى استطلع رأى المباحث (وكان فى غير صالحى طبعا)، ولكنه " كرجل ديمقراطى" سأل بعض الأصدقاء عنى، وتحديدا سأل " محمود أمين العالم " الـذى أخـبره أنـنى " زدانوفـى " (ولم أكن وقتها أعرف معنى هذا ..! وكنت ضد الستالينية) وسـأل مصـطفى درويـش الـذى أخـبره أننى مدمر أو شىء من هذا القبيل، وفى النهاية لم أحصل على هذه الوظيفة .

وهكذا، فالواقع الثقافى فى هذه الفترة كان مختلفا إلى حد ما عن تصورات البعض، وكان ثمة مصاعب حقيقية حتى فى الحصول على مورد للرزق أو الكتابة فى مكان ما . وعموما فهناك إشاعتان شهيرتان، الأولى أن هذه الفترة كانت فترة الواقعية والالتزام، بينما هى كانت أيام رشاد رشدى و سهير القلماوى وصالح جودت . أما الإشاعة الثانية فهى تحكم اليساريين وهيمنتهم على الثقافة .

أسامة أنور عكاشة:

الحركة الماركسية كانت هى الوعاء الأكثر شمولا لمجموع المثقفين فى مصر، وبالطبع كان هناك مثقفون ليبراليون ولكنهم كانوا بلا تواجد حقيقى فى الساحة. أما الماركسيون فكانوا موجودين رغم أنف الجميع، ولذلك فإن اتفاقهم على حل تنظيماتهم والذوبان فى الاتحاد الاشتراكى هو أمر لا يمكن التماس العذر له، وهو يعنى من وجهة نظرى أن المثقفين- جميعا- ما هم إلا خونة.

هدى وصفى:

اختلفت معك قبل ذلك فى هذا التوصيف الكلى للمثقفين، الذى أراه إجماليا ومبتسرا، وأنا الآن أتجاوز ذلك لننتقل إلى حسن حنفى ليطرح رؤيته الفكرية المستندة إلى منظور وموقع معينين أصبحا فى المشهد الثقافى الراهن مرتبطين بمفكرنا الكبير مثلما أصبح هو دالا عليهما.

حسن حنفى:

وصلتنى نقاط الندوة ومحاورها، وقد رتبت أفكارى استنادا عليها وتحاورا معها، بالنسبة للنقطة الأولى المتصلة بتجربة يوليو فى السياق التاريخى والثقافى للحداثة العربية، فإننى أرى أن الثورة علامة تاريخية فاصلة بين مرحلتين:

الأولى فى النصف الأول منه والتى سادت فيها الليبرالية التى جسدتها ثورة ١٩١٩، والنصف الثانى منه الذى سادته على الأقل فى الجمهورية الأولى (١٩٥٢-١٩٧٠) القومية العربية والاشتراكية العربية. حدث تحول فى المسار التاريخى والثقافى لمصر، من حكم أحزاب الأقلية المتعاونة مع الاستعمار والقصر أو حزب الأغلبية الذى يمثل جماهير الشعب إلى مجموعة الضباط التى تكونت فى أثناء النضال الوطنى فى الأربعينات. وبعد هزيمة فلسطين فى ١٩٤٨ والتى عبرت عن استمرارية النضال الوطنى من حزب الأغلبية - حزب الوفد - إلى مجلس قيادة الثورة الذى كان يمثل كافة الاتجاهات الوطنية آنذاك: الإخوان المسلمين والشيوعيين ومصر الفتاة، استئنافا للطليعة الوفدية التى كانت تمثل يسار الوفد؛ تحول النظام السياسى من النخبة إلى الجماهير، ومن طبقة الباشوات إلى الطبقة المتوسطة الصغرى. وعلى مدار الثورة وبعد تأميم قناة السويس فى ١٩٥٦ والعدوان الثلاثى، والتمصير فى ١٩٥٧ والوحدة مع سوريا فى ١٩٥٨، وقوانين يوليو الاشتراكية فى ٦٢-١٩٦٣، ومساهمة الاتحاد السوفيتى فى تمويل السد العالى عام ١٩٦٠ بدأ التحول أيضا فى سياسة مصر الخارجية من الغرب إلى الشرق، وفى السياسة الداخلية من الرأسمالية إلى الاشتراكية وانعكس هذا التحول على الصعيد الثقافى، الثقافة للجميع، الثقافة للشعب، وبدأت سلاسل الروايات والمسرحيات العالمية، "كتاب كل ست ساعات". ومع مجانية التعليم، أصبحت الثقافة للجميع، وتحقق شعار "العلم كالماء والهواء" الذى رفعه طه حسين وزيرا للتعليم فى حكومة الوفد فى ١٩٥١. أصبحت الثقافة فى متناول "تحالف قوى الشعب العامل"، مع برامج محو الأمية، وتجربة قصر الثقافة فى الأحياء الشعبية.

وفيما يتعلق بالنقطة الثانية الخاصة بكيفية انعكاس التصورات المختلفة للحرية والتعدد على المشهد - الأزمة (مارس ٥٤). فلاشك أن الحياة الحزبية ازدهرت فى مصر قبل يوليو ١٩٥٢. كانت

هـناك أحزاب متعددة، الوفد بأجنحته المتعددة، والسعديون، والأحرار الدستوريون. وكانت هناك أحـزاب وجماعـات نشـطة سياسـيا وإن لم يكـن معترفـا بهـا مثل الشيوعيين والإخوان المسلمين. وكانـت الـوزارة مسئولة أمام البرلمان "الحق فوق القوة، والأمة فوق الحكومة". وكان دستور ١٩٢٣ نموذجا للنظام الليبرالى. والتفت كل القوى الوطنية حول ثورة ١٩٥٢. ولما وقعت أزمة مارس ١٩٥٤ ابتداء من الخلاف داخل مجلس قيادة الثورة بين محمد نجيب ومجموعة جمال عبد الناصر حتى اتفاقية الجلاء التى تسمح بانسحاب القوات البريطانية من التل الكبير وعلى ضفاف القناة وعودتها إلى قواعدهـا فى حالة الضرورة رفضت القوى الوطنية "دكتاتورية العسكر"؛ فحلت الأحزاب كلها بمـا فـى ذلـك جماعـة الإخـوان المسـلمين. وغابـت الحـريات العامة والحرية السياسية والتعددية الحزبـية خاصـة الوفد: حزب الشعب وقلبه والجناحان الرئيسان فى الحياة السياسية والثقافية: الإخـوان والشـيوعيون. وحاولـت الـثورة إقامـة تنظـيمات سياسية بديلة بداية بهيئة التحرير، ثم الاتحـاد القومى، ونهاية بالاتحاد الاشتراكى، الذى أسرع إليه الموظفون وطلاب المناصب، وابتعد عنه الحزبيون. فنشأ فى فراغ. وفى أوقات العسر لم يساند الحزب الحاكم الواحد الثورة، وجرفته الأحـداث. وفـى هـذه الفـترة ازدهـر الأدب الرمزى الذى ينقد السلطان اعتمادا على التاريخ مثل: "**انـت الـلى قتلـت الوحـش**"؟ لعـلى سـالم أو اعـتمادا عـلى الدين مثل: "**أولاد حارتنا**" لنجيب محفـوظ. فالإبداع لا يتوقف سواء فى نظم الحرية، التعبير المباشر، أو فى نظم القهر، التعبير غير المباشر.

هدى وصفى:

لم تكـن "**أنـت اللى قتلت الوحش**" انتقادا للسلطان، بل، ربما على العكس، تبرئة له وإلقاء التبعة كـلها عـلى الحاشـية والمحيطين به، تماما مثل مسرحية "بلدى يا بلدى" لرشاد رشدى، ولعـل هذا يفرض تساؤلا هاما: لماذا لم تقدم النصوص فى تلك الفترة رؤية رافضة أو ناقدة للزعيم، اكـتفاءً بانتقاد الحاشية؟! لماذا يصبح الزعيم أو القائد فى النص قيمة مجردة، علوية، خارج النقد وخارج الاعتراض بالتالى؟!

محمد الكردى:

التفسيرات متعددة، هناك ـ أولا ـ قهر الدولة وأدواتها الضاغطة، وهناك الارتباط ـ ثانيا ـ بين صورة الزعيم وصور المنقذ، الولى، المهدى، وغير ذلك، وكلها صور فوقية خارج التغير وربما خارج الـزمان والمكـان، هـى ليسـت صـورا متجسـدة فـى سـياق بقـدر ما هى منفصلة عن الفعل البشرى وفعالـياته فى التاريخ، وهناك ـ ثالثا ـ مراوغة المبدع ورغبته فى أن يطرح رؤيته ومواقفه دون دفع التكاليف.

حسن حنفى:

ربمـا يكـون هـذا مرتبطا بالنقطة الثالثة من المحاور الخاصة بمفاهيم الالتزام وتزامنها مع أطـروحات العبثـية والوجوديـة، فالحقيقة، أنه طالما كان للدولة مشروع قومى يقوم على محاربة الاسـتعمار والصـهيونية فـى الخـارج، ومظاهـر الـتخلف فـى الداخل، انعكس هذا المشروع على الحـياة الثقافـية فـى عـدة صور مثل: تخطيط الدولة لمظاهر الحياة الثقافية والفنية بحيث يكون النشـاط الـثقافى والفنى تعبيرا عن هذا المشروع وسنداً له. ظهر الالتزام فى الثقافة والأدب خاصة عند الماركسيين (الشرقاوى، عبد العظيم أنيس، لويس عوض، محمود أمين العالم) فى مقابل قلـة مازالـت تدعـو الفـن للفن (رشاد رشدى). ولم يعش أدب اللامعقول والعبث وإن كان له رواده ممـن يتصـورون الأدب كالموضـة التى تنقل من بيئة إلى بيئة باسم الحداثة والعصرية. كانوا أقلـية فـى مقابل الأغلبية. وكانوا يعبرون عن بيئة وعصر مغاير عن بيئة المجتمع العربى وعصره

الثورى. كانت الخطورة فى أدب الالتزام الخطابة السياسية المباشرة والدعاية الأدبية للنظام السياسى مما يضحى بالأدب بوصفه عملا فنيا مستقلا بذاته. والطرفان يلتقيان، الأدب الدعائى الرسمى للدولة، والأدب الجميل، ذاتى الغاية، بصرف النظر عن الالتزام الاجتماعى. أما إذا كان الأديب ابن عصره، يعبر عن مجتمعه، ومثقفا عضويا يعبر عن لحظته الراهنة فإن الأدب يكون فى هذه الحالة تعبيرا صادقا عن مرحلة تاريخية يمر بها المجتمع. اختارت قوى الشعب العامل الأدب الملتزم فى حين اختارت بقايا الإقطاع الأدب الجميل. الأول أدب الأغلبية والثانى أدب الأقلية. لم يكن تجاورا أو تفاعلا بل كان تعبيرا عن مرحلتين تاريخيتين مختلفتين.

لما كان المشروع القومى لثورة يوليو مشروعا شعبيا لخدمة الجماهير والدفاع عن مصالح الأغلبية الصامتة، يعبر عن طبقة العمال والفلاحين والطلبة والموظفين، مجموع تحالف الشعب العامل، وكانت قراراتها دائما لصالحه، الإصلاح الزراعى، التأميم، التمصير، القطاع العام، تدعيم الدولة للمواد الغذائية، والإسكان، ومجانية التعليم، والعلاج الطبى، وحقوق العمال، انعكس ذلك فى الثقافة والأدب. فنشأت فرق الفنون الشعبية ومراكز الفنون الشعبية، وأنشأت المجلات الثقافية والأدبية والسينمائية والفنية. وأثمرت المجهودات السابقة لسلامة موسى وأحمد رشدى صالح وعبد الحميد يونس فى الفنون الشعبية تجميعا ودراسة. وأنشأ مسرح الطليعة، والقطاع العام للفنون والمسرح والسينما. وأنتجت روائع الآداب العالمية والأفلام التاريخية مثل: "**الناصر صلاح الدين**" والاجتماعية مثل: "**الأرض**". وشهدت الستينيات حركة شاملة للآداب والفنون تأرجحت بين النهضة والسقوط. وانتشرت قصور الثقافة فى الريف، وأصبحت منتديات لإلقاء الأشعار والأزجال من الأجيال الجديدة، واكتشافا للمواهب، ومكانا للمبدعين. كانت الثقافة والفن فى متناول الشعب بأسعار زهيدة، يقرأ المواطن، ويشاهد الروائع العالمية والإبداع الوطنى.

محمود نسيم:

ألاحظ أن الحوار يهتم بتحولات المثقف أكثر مما يهتم بتحولات الدولة، وسبب ذلك فى رأيى أن الدولة الناصرية ثابتة، والمثقف هو الذى يتحول، وأتذكر المقالات الشهيرة التى كتبها "فؤاد زكريا " فى مجلة **روز اليوسف** فى السبعينات حول علاقة الثورة باليسار، وقد كان جوهر تحليله أن عبد الناصر لم يتحول لليسار، وإنما حول اليسار تجاهه .

والمثقف يزدهر عبر الحوار مع مجتمعه، ولكنه لا يمكن أن يزدهر وهو فى حوار مع دولة قومية قامعة مهما كانت تقدم خدمات جوهرية للمجتمع .

محمد الكردى :

من الواضح أن العلاقة بين الثورة والمثقفين كانت علاقة إشكالية تقوم على الشك المتبادل،ويبدو أن المفكر فى حد ذاته كان يمثل مشكلة بالنسبة للثورة، وإذا أخذنا الثقافة بمفهومها الأكثر أهمية، أى بوصفها القدرة على الفعالية والتأثير فى المجتمع، فهذا يجعلنا نرى مكمن خشية الثورة من المثقف، ومن ثمة كانت محاولاتها الدؤوبة فى تسخير المثقفين لخدمة النظام،وللأسف فقد استجاب العديد منهم لذلك وقاموا بمهمة التبرير للنظام.

إبراهيم فتحى:

هذا يجعلنا نتساءل، ما المقصود بالمثقفين هنا؟ وهل هم كيان واحد متجانس؟

هدى وصفى:

لابد أن نضع فى اعتبارنا الإطار السياسى الذى يتحرك فيه المثقفون قبل أن نبدأ فى محاكمتهم، فعندما يكون المجتمع خاضعا لحكم عسكرى، ومحروما من أى ممارسة سياسية حقيقية، ومن تبادل السلطة، فإن هذا سينعكس بالضرورة على قدرة المثقفين على الحركة .

وبعيدا عن الآمال المثالية، والأحكام الأخلاقية، فإن توصيف المثقف فى أحد أبعاده ينطوى على تلك الوظيفة التبريرية (مهما كانت كراهيتنا لها)، وأذكر أن ديجول قد عرف المثقف بأنه " ذلك الذى يتكلم لغة فئة لا يريد أن يكون منها، وينظر لفئة أخرى يتصور أنه أفضل منها ويريد أن يكون مكانها "

إبراهيم فتحى:

بورديو أيضا كان يعرف المثقفين بأنهم " الجناح المسود من الطبقة السائدة "

محمد الكردى:

لقد شهدت الستينات نهضة ثقافية رائعة، وربما كان علينا أن نتساءل : ماذا حدث لهذه الحراك الثقافى فيما بعد، وماذا يبقى منه؟

إبراهيم فتحي

فى رأيى أن يوليو هى " حركة مباركة " تحولت بعد ذلك إلى ثورة، ليس لطبيعة أهداف القائمين بها، ولكن بسبب التناقضات والصراعات الاجتماعية والسياسية الإقليمية والعالمية التى شهدتها تلك الفترة، فقد كانت يوليو جزءا من الحركة الوطنية المصرية التى أنشأت مؤسسات الحداثة، بدءا من الجامعة إلى الجريدة و المسرح والمعمل والبرلمان والدستور والأحزاب، وصولا إلى المطالب الخاصة بالدولة وشكلها وطبيعتها، وفى وقت ما كانت القيادة الجماهيرية لهذه الحركة الإبداعية الضخمة (متمثلة فى الوفد) قد انفصلت إلى حد ما عن الأهداف الوطنية، بمعنى أنه كان هناك ما يمكننا اعتباره " أزمة هيمنة " من جانب الحزب الحاكم أو الحزب الجماهيرى، وهو ما أدى إلى بروز اتجاهات أخرى مثل الماركسية والإخوان المسلمين وصولا إلى حركة الجيش واصطدامها بالأحزاب، ثم محاولتها لترسيخ هيمنتها أكثر عبر التأميمات التى غيرت من الشكل الرأسمالى التقليدى لصالح شكل بيروقراطى أتاح الفرصة لبسط المزيد من الهيمنة على النخبة المتعلمة عبر رشاوى التوظيف وما إلى ذلك.

وينبغى أن نلاحظ أن الستينيات قد شهدت خفوتا شديدا فى الصراع الاجتماعى والإيديولوجى، كنتيجة مباشرة للضعف التنظيمى الذى اعترى الإخوان المسلمين من جهة، ولأن الشيوعيين كانوا يصدقون ما قاله الاتحاد السوفيتى من أن هذا النظام : هو نظام اشتراكى ديمقراطى يسير نحو الاشتراكية، وفى هذه الفترة ارتفعت الصيحات مطالبة أن يعفو قائد الثورة عن مثقفى اليمين واليسار، فخرج معظمهم من المعتقلات .

وهكذا فإن خفوت الصراع الاجتماعى والإيديولوجى كان هو الأرضية التى مورست فوقها التعددية الثقافية فى هذه الفترة التى اتسعت بالفعل لكافة الاتجاهات، ولم تكن هذه التعددية ذات طابع براجماتى إلا فى المجال السياسى فقط.

هدى وصفى:

ولكن ماذا كانت النتائج التى أفرزها هذا النمط من التعددية والذى يتسع لجميع ألوان الطيف، وهل أنتجت تراكما يمكن البناء فوقه؟

إبراهيم فتحى:

هذه التعددية أضافت الكثير من العملات الذهبية فى مجال الثقافة؛ فثمة أنواع من التجارب والمغامرات فى الفن التشكيلى والقصة القصيرة والمسرح، والحكومة لا تكتب والنظام لا يبدع، ولكنهما يصنعان المناخ والمجال، ولذلك فقد كانت هناك حركة حقيقية قدمت إسهامات جيدة يمكنها مواصلة البقاء ولم يستطع الانفتاح السبعينى أن يلغيها .

هدى وصفى:

أريد أن أعيد صياغة ملاحظتى : فأنا أتصور أن الغرب قد استطاع تأسيس نوع من التراكم بحيث تنتج مؤسساته أجيالا من المبدعين، فلماذا لم نستطع نحن ذلك ؟ ألا يردنا هذا إلى التأمل فى جدارة هذا النمط من التعددية (باعتباره نمطا يفتقر إلى الحرية الحقيقية) للتأسيس عليه؟

إبراهيم فتحى:

الذى يحدد حركة المثقف فى النهاية هو نوع علاقات القوى بين الحكام والمحكومين، و هل للمحكومين تنظيمات ومؤسسات قوية أم لا ؟ لأنه فى حالة عدم نضج هذه المؤسسات سيقف المثقف فى العراء متسولا خبزه .

محمود نسيم:

أعود إلى تحليل اصطدام يوليو بالحداثة المصرية، وهو فى تقديرى تحليل مهم للغاية، فيوليو بدأت تجربتها بالاصطدام مع تجربة الحداثة المصرية، وعلى الرغم من أن هذه الحداثة كانت ذات طابع توفيقى وغير جذرى، إلا أنها كانت قائمة على أفكار الحرية والتعدد، كما أنها قد نجحت فى إنشاء مؤسسات اجتماعية بالغة الأهمية، مثل مؤسسة الجامعة، والمؤسسة الحزبية التى كانت تحاول تطوير شكل من أشكال الملكية الدستورية (وكادت أن تنجح فى ذلك)، هذا بالإضافة إلى الصحافة و اتحادات العمال ومؤسسات المجتمع المدنى الأخرى.

وقد كان الصدام الرئيسى ليوليو مع مؤسسات الحداثة المصرية بهدف إخضاعها تماما لهيمنة الدولة؛ فتم تصفية الفكر البحثى المستقل فى الجامعة، كما تم تأميم الصحافة وتصفية كافة أشكال الفكر الديمقراطى،بحيث أنها فى النهاية نجحت فى تفريغ كل ما تم إنتاجه خارج عباءة الدولة من استقلاليته، وأخضعته لمداراتها.

هدى وصفى:

أعتقد أن كل ما نتحدث عنه بوصفه صروحا و مؤسسات، لا يمتلك المعنى الذى نتخيله عبر هذه المصطلحات، فأغلب هذه الأبنية، أو معظم ما تذكره على أنه إنجاز للحداثة المصرية، تم إنشاؤه بقرارات فوقية، فمثلا: تلك الطبقة التى استطاعت أن تمتلك الأرض الزراعية وأن تطمح بالتالى إلى إقامة الجامعة كان ظهورها نتيجة لقرار من الاستعمار، ومن جهة أخرى فهذه المؤسسات كانت قصيرة العمر على نحو قد لا يتيح لها أن تنتج تراكما اجتماعيا فعالا.

محمود نسيم:

هذه الملاحظة تصح فيما يتعلق بزمن النشأة، أما من جهة مسارات النشأة (وهو ما أود التركيز عليه أكثر) فالمسألة تبدو مختلفة، فهذه المؤسسات كان لها أثر كبير فى تطوير الحياة السياسية والثقافية فى مصر، وأنا أقول هذا مع إدراكى الكامل أنها لم تكن ذات طابع جذرى، بل ولم تكن فى أحيان كثيرة أمينة لطبيعتها أو وظيفتها، إلا أن هذا لا يلغى الدور الذى قامت به. وعموما فمقابل هذا الدور سنجد مع يوليو نموا هائلا للطبقة الوسطى باعتبارها طبقة موظفين، أى أنه كان نموا كميا - وليس كيفيا- نموا فى الكتلة وليس فى الطبيعة.

عز الدين نجيب:

يمكننا النظر إلى تلك القضية الملتبسة والشائكة فى علاقة يوليو بالثقافة والديمقراطية بوصفها تقوم على محورين، أولهما المحور الأفقى، وهو يقوم على العلاقة بالقاعدة الجماهيرية المستهلكة للثقافة، وآخرهما المحور الرأسى الخاص بمساحة حركة النخبة وقدرتها على تعميق المفاهيم وبناء هياكلها الثقافية المستقلة عن الدولة، وهذا المحور الأخير لم يكن يعنى سلطة يوليو التى اقتصر اهتمامها على تنمية المحور الأفقى الجماهيرى .

محمود نسيم:

استكمالا لملاحظاتى حول تحولات يوليو، أود التوقف عند فكرة المواطنة، والتى كانت من أهم ما أنتجته الحداثة المصرية،فعبر هذه الفكرة بدأت الجماعة المصرية تكتشف خصوصيتها، أو لنقل إنها بدأت تدرك نفسها بوصفها كيانا متميزا، وكانت العقيدة الدينية تمثل جزءا من نسيج هذا الإدراك، بمعنى أنها لم تكن منفصلة عنه ولم تكن، وهذا هو المهم ـ محتوية له أو مهيمنة عليه، وفى هذا الصدد أتذكر أن "مصطفى النحاس" (وهو مسلم مخلص، ولم يشكك أحد فى تدينه) إتهم " أحمد حسين" بالدجل لأنه صدر بيانا سياسيا بمقولة " بسم الله الرحمن الرحيم ". ونذكر جميعا أن النحاس- أيضا - قد رفض تولية الملك فى القلعة، وأصر على أن يتم ذلك فى البرلمان.

كل هذا يشير إلى أن هذه الفترة شهدت نموا لفكرة المواطنة بالمعنى الحديث، ولكن يوليو ساهمت- فى تصورى- مساهمة كبيرة فى تحول مفهوم المواطنة إلى مفهوم الاعتقاد، وذابت مرجعية الوطن فى مركزية النظام.

هدى وصفى:

أعتقد أنه فى هذه الفترة أصبح الانتماء للوطن هو انتماء للقومية العربية،وبالتالى كانت هناك حالة من التجاوز لفكرة الوطن، وهو تجاوز غالبا ما كان يتم لصالح فكرة الزعيم .

عز الدين نجيب:

سأتناول ما يتبقى من هذه التجربة، وهو فى رأيى إنجاز غير معلن، وبالتالى لم يكن تحريضيا، أو بتوجيه مباشر من المؤسسات، فبموازاة الخطاب السائد فى تلك الفترة حول القومية والشخصية المصرية، بدأت بين المبدعين دعوة للعودة إلى الجذور والرموز من الرواد (مثل مختار، وراغب عياد)، وإعادة إبرازهم والتحاور معهم، وهو ما أدى إلى الاهتمام بتنمية مؤسسة المتحف التى أحيت هذا التراث وبثت فيه الحياة، وعلى هذا النحو كان إنشاء المراكز الفنية لصهر ذائقة

الفنان مع التراث، مراكز مثل الغورى، والسنارى، والمانسترلى، إلخ...، وكلها كانت مواقع تراثية ثم تحولت إلى نقطة تفاعل بين القديم والحديث من أجل تأكيد روح الشخصية المصرية، وما حدث هنا فى الفن التشكيلى سنجد له مقابلا فى الفنون الأخرى .

ومع ذلك ؛ فنظرا لغيبة الحوار الحقيقى سنجد أن ما أفرزته هذه الحركة من علاقة مع التراث يكاد يقتصر على استخدامه بوصفه شكلا زخرفيا تجميليا. وبشكل عام فلم يكن هناك نظرة نقدية للتراث عكس الأربعينات التى حققت هذا، وهو ما نجده فى أعمال " حامد ندى " و "الجزار" اللذين تناولا مفردات التراث ودمجاها فى بنية نقدية تحاول "استنهاض " الشخصية المصرية ومقاومة إحباطها وانهزامها عبر استخدام رموز التراث أو استلهامها لا تكريسها. أما فى الستينيات فقد تحول الجزار نفسه إلى صوت مهلل للنظام. وهو ما نجده فى أعمال مثل "الميثاق" و " قناة السويس " و " السد العالى "، وعندما شعر بالاتهامات التى تثار حوله، أعطى ظهره للعالم وانتقل إلى منطقة محلقة ذات اتساع فضائى مفارق، أما " حامد ندى " الذى كان فى الأربعينات يصور عالما عجائبيا مفرداته الدراويش والسحر وما إلى ذلك، فسنجده قد انتقل – عبر الستينات– إلى منطقة تغص بالفانتازيا والأحلام والجنس، وهذان الفنانان هما أفضل من تعامل مع التراث فى تلك الفترة وكان هذا مصيرهما، أما الآخرون فاكتفوا باللعب بالموتيفة الجمالية وبشكل ينطوى على دروشة جمالية حينا وشعبوية حينا آخر (خاصة حينما يتعلق الأمر بفكرة العروبة أو الإسلام والقومية والجذور الشعبية ..إلخ..).

ولكن فى الوقت نفسه فقد شهدت هذه الفترة نشاطا حقيقيا (دون التباس) تجاه إحياء الموروثات الشعبية عبر العديد من المراكز التى أشرت إليها، وعبر مراكز الحرف الشعبية، وكان ذلك بمثابة نقلة حضارية نحو تشجيع الثقافة الأخرى، أى ثقافة الشعب، وخروج من عالم المثقفين الضيق الذى يخاطبون فيه بعض الشرائح الصغيرة للغاية.

هدى وصفى:

التراث لم يكن جزءا مهما من الساحة الثقافية حتى الأربعينات ؛ عندما بدأ الغرب فى الإشادة به وهو ما أتى ضمن التحولات العامة المصاحبة لظاهرة " ما بعد الكولونيالية "، وعندئذ أصبحنا نحن أيضا نبحث عن الفلكلور والتراث الخاص بنا بعد أن كنا ننظر إلى بعض أعماله الهامة (**مثل ألف ليلة وليلة**) باحتقار وتعال.

ومن زاوية أخرى فإننى أود أن أتساءل : إلى أى حد كان استلهام " عبد الهادى الجزار " لتيار التعبيرية الألمانية، وتطبيقه على موتيفات الفولكلور المصرى نوعا من " استنهاض"الشخصية المصرية ومقاومة إحباطها فى فترة ما قبل الثورة؟

وفى الحقيقة فإن اهتمامى بهذه النقطة يعود إلى أنها تفتح لنا أفقا مغايرا للتناقض " البسيط " الذى تطرحه الثنائية التقليدية للعلاقة مع الآخر، حيث الاقتراب من الآخر هو ابتعاد عن الذات، كما أن الاقتراب من الذات لا يتأتى إلا عبر الابتعاد عن الآخر .

عز الدين نجيب:

دعينى اختلف معك بداية فى أن " عبد الهادى الجزار" قد استلهم التعبيرية الألمانية،فقد كانت تعبيريته تقوم على وعى جمعى، فيما كانت التعبيرية الألمانية تنطلق من الذات والأنا، وتعتمد على مفاهيم اللاوعى المستمدة من علم النفس.

هدى وصفى:

سأضرب مثلا بلوحة " دنيا المحبة " لعبد الهادى الجزار،ولنتأمل طريقته فى تصوير موتيفات محددة مثل اليد، والخاتم، والوشم، والعلاقة بين الرجل والمرأة، حيث سنجد نظرة ذاتية داخلية تنبع منها هذه العلاقات، مما يجعلنا نلمس أننا هنا أمام تقاليد تعبيرية مستمدة من التجربة الغربية.

عز الدين نجيب:

ولكنها تقاليد أو طرائق تعبيرية (بالمعنى العام) تنبع من وجدان جمعى، لا من وجدان فردى، وتتجه نحو نقد المجتمع، وهذه اللوحة بالذات (دنيا المحبة) بها سخرية شديدة المرارة من الشعوذة، عبر تصوير العلاقة بين الجنس والمرأة العارية ومن يصلى، أى أن بها مزيجا من إبراز الشعوذة وتعريتها فى الوقت نفسه.

هدى وصفى:

ولكن اللوحة تنطوى أيضا على بعد نفسى وذاتى .

عز الدين نجيب:

هذا البعد موجود بالفعل، ولكن كما أسلفت فهو ينبع من وجدان جمعى، وليس فرديا.

هدى وصفى:

هناك تقاليد للتقنيات الفنية، وهى ما تتيح لنا تصنيف عمل معين ضمن تيار دون آخر وذلك بغض النظر عن مجال تطبيق هذا العمل، أو المنطقة التى يستمد منها مادته أو مفاهيمه، فهذه التقاليد مثلها مثل الأبجدية . وعموما تتبقى لنا نقطة أخيرة لمناقشتها، فإلى أى مدى نستطيع القول إن المشهد الثقافى الحالى هو امتداد للمشهد الستينى (باعتباره ذروة التألق الثقافى ليوليو)؟

حسن حنفى:

لم يتوقف الإبداع الأدبى والفنى منذ الجمهورية الأولى (١٩٥٢-١٩٧٠) إلى الجمهورية الثانية (١٩٧١-١٩٨١) حتى الجمهورية الثالثة (١٩٨٢) وإن كانت الأعمال الفكرية أقل إبداعا على مدى الثورة المصرية بعهودها الثلاثة. فقد ازدهرت الرواية والقصة والشعر والفنون التشكيلية والسمعية. إلا أن الأوضاع فى الجمهوريتين الثانية والثالثة قد انعكست فى هذه الأعمال الأدبية والفنية. وتتلخص هذه الأوضاع فى انقلاب الثورة على نفسها ومن داخلها منذ قوانين الاستثمار فى ١٩٧٥، ثم زيارة القدس المحتلة فى نوفمبر ١٩٧٧، ثم كامب ديفيد فى ١٩٧٨، ومعاهدة السلام بين مصر وإسرائيل فى ١٩٧٩، ثم مذبحة سبتمبر فى ١٩٨١. وتحولت الثوابت الرئيسة لتاريخ مصر الوطنى من محاربة الاستعمار والصهيونية إلى التحالف معهما والاعتراف بهما، ومن القومية العربية إلى مصر أولا، ومن القطاع العام إلى القطاع الخاص، ومن الاشتراكية إلى الرأسمالية، ومن الجامعات الوطنية إلى الجامعات الخاصة إلخ، على الرغم من المظاهرات الطلابية فى ١٩٧٢والهبات الشعبية مثل يناير ١٩٧٧، والمظاهرات الشعبية فى ١٩٨٠ التى أعتبرها بداية لتحالف وطنى جديد وعودا إلى سياسات الجمهورية الأولى، محاربة الاستعمار والصهيونية فى الخارج، والقهر والتخلف فى الداخل. واستمر الحال نفسه فى الجمهورية الثالثة حيث تنازلت مصر تدريجيا عن دورها القومى وذلك بحصار بيروت فى ١٩٨٢، وضرب المفاعل النووى فى العراق ١٩٨٤ والعدوان الأمريكى على العراق فى ١٩٩١ ثم فى ١٩٩٨ ثم الآن فى

مارس ٢٠٠٣ ، على الرغم من المظاهرات والهبات الشعبية ضد النظام مثل حوادث الأمن المركزى فى مصر فى يناير ١٩٨٦. ظهر أدب جديد يعبر عن الحيرة والضياع وانكسار الحلم، أدب الهجرة خارج الوطن أو داخله فى النفس أو فى الحركات السرية، أدب البون الشاسع بين الأغنياء والفقراء، والتبعية للولايات المتحدة الأمريكية واحتلال الأوطان، وقهر المواطن، والتجزئة للوطن الواحد، والهوية، وسلبية الجماهير بخفة روح أهل البلد حتى أصبحت النكتة الشعبية سجلا للنقد السياسى. وانتشرت الأغانى الهابطة ذات الإيقاع الراقص وانتهى عصر الفن الجميل والفن الشعبى على حد سواء.

إبراهيم فتحى:

لو تأملنا فى المشهد الآن سنجد أن بعض الاتجاهات قد انقرضت، فلم يعد لدينا فلسفة، مثلا وإنما لدينا مدرسون للفلسفة، أما الاتجاهات الفلسفية التى كانت تتصارع فقد انسحبت من الساحة .

ومقابل ذلك هناك مجال مثل شعر العامية، شهد الكثير من التطورات قبل حركة الجيش وفى أثنائها، وبعدها بحيث أصبح الآن يشهد حالة ازدهار رائعة، وهناك النقد الأدبى الذى كان يسيطر عليه خطاب ضحل للغاية يقصره على التعامل مع بعض المقولات العامة (والساذجة)، ولكنه الآن أصبح يشهد غزارة فى إجراءاته المنهجية وإضافات كبيرة جدا فى مفاهيمه ومدارسه .

أما فى المسرح فرغم غلبة المسرح التجارى، فسنجد العديد من التجارب الهامة فى قصور الثقافة والجامعات واتحادات العمال و "الهناجر"، وكلها يحاول أن يقدم إضافات فنية جديدة.

والحركة الفنية ليست مجرد صدى بسيط للنظام الاجتماعى والسياسى، ولذلك فهى تستمر رغم التنازلات الأخلاقية، والانكسارات الشخصية، بل المتاجرة أحيانا، ولكن " إن النفيس غريب حيثما كان " كما يقول المتنبى، ولذلك فما يبقى هو الجوانب الممتازة فحسب، وهذا ما يجعلنى لا أتوقف كثيرا عند الاتهامات الأخلاقية للمثقف، فأنا أكثر اهتماما بما يبقى – أى بما يستطيع مواصلة البقاء– وهو كثير.

عز الدين نجيب:

ما يبقى أو ما يمكن رصده هو بالمقام الأول آليات العمل الثقافى التى خرجت بالنخبة إلى القواعد الجماهيرية ،و إذا ما رصدنا أبرز الأصوات الموجودة حاليا فى مجالات الإبداع المختلفة فسنجد أن جذورها نابعة من الستينات،

أما فيما يتعلق بمضمون المنتج الفنى (وخاصة فى الفن التشكيلى) فهناك السعى إلى تأكيد الشخصية المصرية والذى لا يزال الهاجس الأول لدى جيل الستينات، وهو ما يمثل أيضا الظل الباقى الذى يمكن أن يرشد شباب الفنانين فى مواجهة مد كاسح للاتجاهات التى تحاكى وتقلد الحداثة الغربية عبر أشكال احتفالية وكرنفالية متوالية تبتلع موجات من أجيال الشباب .

وبالنسبة لهؤلاء، فإن مرجعيتهم الوحيدة للعودة إلى جذورهم هى إنتاج فنانى الستينات. فهذا الإنتاج يظل – فى اعتقادى – هو البذرة الصالحة للنمو أو التطوير تجاه استعادة رونق الفن التشكيلى المصرى وبهائه.

إبراهيم فتحى:

أختلف معك تماما ،فأنا ضد نظرية الجذر والبذرة، فهذا المفهوم النباتى القائم على فكرة الأصل والهوية بالمعنى الأقنومى هو مفهوم الطبقات الرجعية، ولكن حتى إذا ما تحدثنا على أرضية المفاهيم النباتية فهناك مفهوم التربة التى قد تسمح أو لا تسمح للبذرة أو للجذر بالنمو، أى أن ما تأخذه من الغرب (وهو بالمناسبة وكما أكرر دائما ليس شيئا واحد) سيعاد تمثله طبقا لتربتك ومناخك الخاص .

هدى وصفى:

أشعر أن الحديث عن فنانى الستينات على هذا النحو ينطوى على حكم قيمة يهمل إلى حد ما جدلية العلاقة التى يتولد عنها الإبداع والتى تتشكل فى سياق معين بين المبدع ـ هنا والآن ـ أى بين الفنان ووضعه الاجتماعى وظرفه التاريخى الآنى .

عز الدين نجيب:

عذرا، ولكن إذا شاهدنا ما هو مطروح حاليا على الساحة الفنية (وحديثى منذ البداية يقتصر على الفن التشكيلى)، وبغض النظر عن أى سياق أو تاويلات نظرية ، فلابد أن نشعر بالقلق أمام تلك الحالة المتفشية من نقص الثقافة الفنية ،فتلك الأجيال الجديدة لم تعد تبدى اهتماما كافيا بمتابعة أصول التيارات التى يستقون منها أعمالهم، وهم يفتقدون إلى بذل الجهد الكافى فى البحث عما هو ذاتى وخاص (وأنا أقصد الذات هنا بالمعنى الفردى والجمعى).

هدى وصفى:

اليوم نحن نتكلم عن أعمال جيل الستينات مثلا ووراءنا أكثر من ثلاثين عاما تم خلالها قراءة هذه الأعمال بدقة وفرزها وتحليلها، أما عندما نتكلم اليوم عن أعمال الشباب فلا نستطيع أن نقطع ما إذا كانوا يشبهون أى شىء آخر أم لا، فهناك حركة لم تكتمل بعد، ولم تفرز أفضل ما فيها، وهناك أيضا لدى هؤلاء الشباب سياق مختلف وهموم مختلفة وضغوط مختلفة، وكل ذلك يجعل طموحاتهم تنحو نحو اتجاه قد لا نستطيع أحيانا تقبله بسهولة، ولكنهم يعيشون عالمهم هم لا عالمنا نحن . وربما كنت أتفق مع ما ذكره الأستاذ " عز الدين نجيب " بصدد نقص الثقافة لدى بعض هؤلاء الشباب، ولكننى ألاحظ أنهم يعوضون ذلك بحالة من الخصوصية المتمحورة حول خبراتهم الذاتية الحميمة، الجنسية، واليومية، والمتناثرة، ينبغى علينا أن نعترف أنهم أكثر جرأة فى طرح هذه الموضوعات بالمقارنة بالأجيال التى سبقتهم ،وإن كان هذا لا ينفى بالطبع أن بعض هذه التجارب قد يعتريها شىء من الفجاجة أو عدم النضج أحيانا بحيث تصبح قدرتها على الاستمرار شيئا مشكوكا فيه. إلا أن هذه السمة عامة بالنسبة لكل التيارات و الأجيال، والتى عادة ما تبدأ بمجموعة كبيرة من الأفراد، ثم عبر عمليات الفرز والانتقاء " لما يبقى " لا يظل منهم على الساحة وفى الذاكرة النقدية إلا عدد محدود للغاية.

محمود نسيم:

أختلف مع القول بأن المشهد الآنى يصوغه جيل الستينات، فهذا الجيل لم يعد مهيمنا على المشهد الإبداعى، وهذه مسألة طبيعية بحكم التراكم الزمنى والتغير الاجتماعى، وربما لن نجده مطروحا بقوة إلا فى مجال الهيمنة على المؤسسات الثقافية، وإذا عدنا إلى سؤال ما يبقى، فأنا أعتقد أن ما يبقى الآن هو ضد مفهوم هيمنة الدولة، وضد يقين الدولة الذى أنتجته يوليو، ومقابل

ذلك ثمة محاولات دائمة للخروج على المؤسسة سواء عبر استعارة تجربة جنسية، أو طرح يقين شخصى بسيط لا يعنى سوى الافتقاد إلى اليقين الثابت .

المشهد الآن هو النقيض الضمنى والخفى والمسكوت عنه ؛ لكل ما أرسته الثقافة المصرية فى الستينيات .

هدى وصفى:

إذا حصرنا تجربة يوليو فى بعدها الزمنى واختزلناها فى إجراءات ودولة أبوية وتنظيمات أحادية، فربما يبدو المشهد الآن نقيضا لها، أما إذا رأيناها فاعلية بناء، وإرادة، تحرر، وطموح نهضة؛ فإن عبارة إبراهيم فتحى " الثناء على ما يبقى" تصبح دالة على امتدادها الكامن وميراثها الفاعل فينا رغم الانتكاسات. يوليو ليست حدثا فى زمن وإنما تجربة فى تاريخ، الحدث ينتهى بانقضاء وقته، أما التجربة فتظل فاعلة، وما حاولناه هنا هو وضع الحدث فى إطاره الزمنى، ومساءلة التجربة فى سياقها التاريخى، توصلا لرؤية أعمق للراهن، وتأكيدا لجدل التغير والتعدد، لا فقه الثبات والجمود.

استدراك

تود المجلة الإشارة إلى خطأ غير مقصود ورد فى ندوة العدد الماضى، حيث نسب الكلام المنشور فى صفحتى ١٣٧، ١٣٨ إلى أحمد مرسى، بينما هو فى الأصل لعبد الحميد حواس. وتود المجلة الاعتذار للأستاذين عن هذا الخطأ الناشئ عن تفريغ الندوة راجية من القراء تصحيحه فى النسخ الخاصة بهم.

المثقفون وثورة يوليو:

"الأكاديميون نموذجا"

السيد ياسين

برولوج:

أريـد أن أبـدأ هذا المقال الوجيز بفقرة كتبتها فى مقدمة مقال نشرته لى مجلة "**أدب ونقد**" ثم أعيد نشره فى كتاب "سياسات يوليو: خمسون عاما على الثورة"(*).

كان عنوان المقال "المثقفون وثورة يوليو: من التأييد المطلق إلى التحفظ النسبى!"

وجرت مقدمة المقال كما يلى:

"مـن الصعوبة بمكان دراسة موضوع المثقفين المصريين فى علاقاتهم المتشابكة والمعقدة مع ثورة يوليو ١٩٥٢. هذا موضوع يحتاج إلى توثيق دقيق وتأمل عميق ومراجعة نقدية".

وقـد اجـتهدت فـى هـذا المقـال فـى رصـد التحولات التى طرأت على ثورة يوليو ١٩٥٢ منذ إعلانهـا حـتى سـقوط مشـروعها الـتاريخى فـى عـام ١٩٦٧، وهـو العام الذى وقعت فيه الـهزيمة السـاحقة نتـيجة للتقصـير الشـديد الـذى مارسـته القيادة السياسية فى عملية إصدار القرار وإدارة الأزمـة مـع إسرائيل، وفشل القيادة العسكرية الذريع فى القيام بالحد الأدنى من واجباتها، سواء فى الاستعداد العسكرى أو فى سلوكها المضطرب فى أثناء سير المعارك وتذبذب قراراتها؛ مما أدى إلى كارثة الهزيمة.

غير أننى أريد فى المقال الراهن أن أختار شريحة محددة من المثقفين وهم الأكاديميون، لأرصد وأحلـل مواقفهـم المخـتلفة مـن ثـورة يولـيو منذ إعلانها حتى سقوط مشروعها بالمعنى التاريخى للكلمة عام الهزيمة فى ١٩٦٧.

ويمكـن القـول إن العـلم الاجـتماعى العـربى لم يهـتم بدراسـة فئة الأكاديميين على الرغم من أدوارهـم الرئيسـة الـتى قـاموا بها، سواء فى مجالات البحث العلمى المختلفة، أو مجالات العمل العام بوصفهم مثقفين نقديين، يضعون الهم الوطنى بكل أبعاده فى مقدمة المشكلات التى تشغلهم، والتى تجعلهم يقومون فى العادة بأدوار ثقافية أو سياسية، تكشف عن عميق انتمائهم لمجتمعاتهم.

ولـو ألقيـنا نظـرة عـلى العـلم الاجـتماعى الغـربى لوجدنـاه اهـتم اهـتماما خاصـا بالدراسـة السوسـيولوجية للأكاديميين، ومن أبرز العلماء الاجتماعيين الذين أولوا هذا الموضوع اهتمامهم عالم الاجـتماع الأمـريكى المعـروف ألفى جولدنر وخصوصا فى كتابه: "**مستقبل المثقفين وصعود الطبقة الجديـدة**" الصـادر عـن دار نشـر ماكمـيلان فـى نـيويورك ١٩٧٩. وفى هذا المجال تتميز الدراسـة العمـيقة لعـالم الاجـتماع الفرنسى المعروف بيير بورديو فى كتابه "**الإنسان الأكاديمى**" الصادر فى باريس عام ١٩٨٨.

ويمكن القول إن تجاهل العلم الاجتماعى العربى لدراسة الأكاديميين العرب تم كسره أخيرا بصدور الكتاب بالغ الأهمية لعالم الاجتماع المغربى محمد صبور: "**المعرفة والسلطة فى المجتمع العربى: الأكاديميون العرب والسلطة**" الصادر عن مركز دراسات الوحدة العربية فى بيروت عام ٢٠٠١ (الطبعة الثانية). وكان الكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه كتبت بالإنجليزية وتمت ترجمتها إلى العربية.

وهذه الدراسة يمكن اعتبارها رائدة بكل المقاييس، لا لكونها ـ فقط ـ أول دراسة عربية فى الموضوع، بل أبعد من ذلك لأن مؤلفها امتلك ببراعة شديدة ناصية منهج علمى مترابط، وكان موفقا فى اطلاعه العميق على التراث النظرى الغربى فى الموضوع، مما سمح له بإجراء دراسات ميدانية على أسس بصيرة.

ولن نستطيع بحكم ظروف كتابة هذا المقال التوسع فى تأصيل شريحة الأكاديميين بوصفها فئة متميزة من المثقفين، من ناحية تحديد مواقع الأكاديميين الطبقية، أو وصف الأدوار الاجتماعية والسياسية التى يقومون بها، ولذلك نقنع بهذه الإشارات الموجزة كتمهيد لحديثنا عن اللحظات التاريخية المختلفة التى كشف فيها الأكاديميون المصريون عن مواقفهم إزاء ثورة يوليو ١٩٥٢.

اللحظة الأولى: الأكاديميون بين القبول والرفض

لعل أول نقطة ينبغى التركيز عليها هى: أن فكرة الثورة على النظام القديم بالنسبة لأعداد كبيرة من الأكاديميين المصريين من جيل الأربعينيات الذين ينتمون إلى اتجاهات سياسية متنوعة كانت معلقة فى الهواء تقريبا من عام ١٩٤٦ حتى عام ١٩٥٢. كان قد ظهر واضحا فشل الأحزاب السياسية المختلفة فى حل "المشكلة الوطنية"، وأعنى بذلك إجلاء المحتل الإنجليزى عن البلاد من خلال المفاوضات. وكانت الأوضاع الاجتماعية متردية؛ حيث ساد الجهل والفقر والمرض، وبرزت "المشكلة الاجتماعية" ونعنى زيادة الفجوة العميقة بين الأغنياء والفقراء، وزيادة معدلات الاستغلال الطبقى للعمال فى المدن وللفلاحين فى الريف.

وقد تصاعدت موجات النقد الاجتماعى العنيف ضد النظام القديم وظهر ذلك واضحا فى صحف المعارضة. وقد تلقف الضباط الأحرار فكرة الثورة التى كانت ـ كما قلنا ـ معلقة فى الهواء وقاموا بتنفيذها.

وينبغى التشديد هنا على أن الثورة فى الواقع تبنت مشروع التغيير الاجتماعى الذى صاغته التيارات السياسية المختلفة من اليمين واليسار. بعبارة أخرى، ليست هناك فكرة واحدة طرحتها الثورة لم تكن محل اجتهاد من قبل القوى السياسية المصرية. فأفكار مثل: تصنيع مصر، وبناء جيش قوى، وتأميم قناة السويس، والإصلاح الزراعى، وتحقيق العدالة الاجتماعية، وتوفير الخدمات الأساسية للمواطنين فى مجالات التعليم والصحة والثقافة، كلها كانت أفكارا مطروحة، وحاولت الثورة تنفيذها بطريقتها.

وعلى الرغم من القبول العام الذى أبداه الأكاديميون المصريون للثورة، فإنه سرعان ما ظهر الصراع السياسى بين فئاتهم السياسية المختلفة وقيادة الثورة. وهذا الصراع ـ الذى تحول من صراع سياسى وفكرى إلى صراع دام دار فى الواقع لأنه لم تكن هناك تصورات محددة سواء للضباط الأحرار أو القوى السياسية الأخرى لكيفية صياغة النظام السياسى والاجتماعى بعد الثورة.

وهكذا تحفظ على اتجاهات الثورة كل من الأكاديميين الذين ينتمون إلى الإخوان المسلمين الذين كانوا يطمحون بحكم قوتهم الفائقة وتنظيمهم الدقيق ـ الذى غطى مصر كلها من القاهرة إلى أسوان إلى احتواء الثورة وتوجيهها بما يتفق مع مبادئهم، والأكاديميين الشيوعيين الذين تشككوا فى مسيرتها ووقفوا منها موقفا معارضًا، ومن ناحية ثالثة بعد ما ألغت الثورة دستور عام ١٩٢٣ فإن الأكاديميين الليبراليين سواء أكانوا أعضاء فى حزب الوفد أم لا سرعان ما تحفظوا على

هـذا الإلغـاء، وتصـاعد هـذا التحفظ إلى مرتبة المعارضة السافرة فى أثناء ما أطلق عليه أزمة مارس ١٩٥٤ الـتى دار فـيها الصـراع عنيفا بين الرئيس محمد نجيب ومجلس قيادة الثورة حول موضوع الدسـتور والديموقراطـية، وانـتهى بإقالـة محمد نجيب وسيطرة جمال عبد الناصر ومجلس القيادة عـلى مقالـيد الأمـور، وتم إلغـاء الأحـزاب السياسـية، وفصل من الجامعات المصرية عدد كبير من الأكاديميين ممن ينتمون إلى الإخوان المسلمين والأحزاب الشيوعية بالإضافة إلى الليبراليين.

كنـت فـى بدايـة الخمسـينيات طالـبا بكلـية الحقـوق بجامعة الإسكندرية، ومازلت أذكر أن أسـتاذى المـرحوم الدكـتور سـعد عصـفور أستاذ القانون الدستورى، وكان ليبراليا عظيما من زعماء التيار المعارض للثورة ـ وخاصة فيما يتعلق بإلغاء دستور عام ١٩٢٣ ـ وكان يخطب فى الاجتماعات الـتى كـان يعقدهـا الطلبة فى الكلية عامى ١٩٥٣، ١٩٥٤، منددا بقرار إلغاء الدستور، وداعيا إلى ضرورة الحفاظ عليه، مع تغييره لتصبح مصر جمهورية.

فصـل الدكـتور سـعد عصـفور مـن الجامعة هو وعشرات من زملائه الأكاديميين وكان هذا أول إعـلان جهـير عن بروز ما أطلق عليه ـ من بعد ـ فى الستينيات: "أزمة المثقفين" والمقصود بالطبع أزمتهم مع نظام الثورة.

لم يعـد سـعد عصـفور إلى الجامعة إلا بعد حوالى ثلاثين عاما فى عصر الرئيس السادات حين تقـرر عودة من فصلوا إلى وظائفهم بالجامعة، وكان سعد عصفور آخر من صدر قرار بعودتهم. وظل سعد عصفور ـ الذى كان أستاذا عظيما ـ على ولائه لفكره الليبرالى حتى النهاية.

اللحظة الثانية: المسايرة والكمون

منذ عام ١٩٥٤ تبين للأكاديميين المصريين بعد فصل العشرات من زملائهم واعتقال أغلبيتهم، أن هـناك عواقـب جسـيمة لمعارضـة الـنظام الـثورى الجديـد، لـو تجاسروا وأعلنوا عن آرائهم فى الـتطورات السياسـية والاجتماعـية المـتلاحقة الـتى أخـذ مجلـس قـيادة الـثورة فـى التخطـيط لها وتنفـيذها. بداية بقوانين الإصلاح الزراعى، وإلغاء الأحزاب السياسية، وإنشاء كيان سياسى جديد هو هيئة التحرير، التى تم إلغاؤها فيما بعد ليحل محلها كيان سياسى آخر هو الاتحاد القومى.

لقد كان إلغاء الأحزاب السياسية فى عام ١٩٥٤ يعنى من وجهة النظر السوسيولوجية فى الواقع – إلغاء كاملاً للطبقة السياسية المصرية بكل توجهاتها، سواء تلك التى تشكل أعضاؤها من جـيل ثـورة ١٩١٩ المجـيدة، أو مـن الأجـيال اللاحقة لهذا الجيل، التى توزعت فى الواقع على الأحزاب الليبرالية ومن أبرزها حزب الوفد الذى كان حزب الأغلبية، وحزب الأحرار الدستوريين والحـزب السـعدى، أو عـلى الأحـزاب الديـنية التى تمثلت أساسا فى الإخوان المسلمين، أو على الأحـزاب الشيوعية، أو على أحزاب أخرى مثل حزب مصر الفتاة الذى تحول قبل الثورة ليصبح الحزب الاشتراكى.

أجـيال كاملة من الشيوخ وجيل الوسط وفئات متعددة من الشباب تم إقصاؤها تماما عن دائرة المشـاركة السياسـية بعـد إلغـاء الأحـزاب السياسـية. وبـرز نـوع جديـد ممن يعملون بالسياسة فى مـنظمات الـثورة السياسية، أغلبيتهم من المنافقين والانتهازيين الذين يجيدون المسايرة، والخضوع لتوجهات قيادة الثورة. أما المخلصون منهم ممن انضموا إلى قافلة الثورة إيمانا عميقا منهم بمبادئها والذين تجاسروا فى لحظة أو أخرى على ممارسة حقهم المشروع فى الاجتهاد السياسى أو معارضة بعض التوجهات الثورية، أو حاولوا الوقوف ضد سياسة الشللية والمحسوبية والفساد، فقد عوقبوا عقابا شديدا، تمثل فى عديد من الأحيان فى اعتقالهم، وفصلهم من وظائفهم الأكاديمية.

فـى هـذا المـناخ كمن عديد من الأكاديميين ممن كانت لهم تحفظات أو انتقادات على مسيرة الثورة، ولم يعلنوا ـ من باب التقية – عن قناعاتهم السياسية أو آرائهم.

اللحظة الحاسمة: الممارسة النقدية الجسور لمسيرة الثورة :

فى بداية الستينيات ظهرت بوادر طغيان "المؤسسة العسكرية" برئاسة المشير عبد الحكيم عامر، وسيطرتها على القيادة السياسية برئاسة جمال عبد الناصر، ويعد عام ١٩٦٤ حاسماً بعد انقلاب المؤسسة العسكرية على القيادة السياسية وسيطرتها الكاملة.

فى هذه السنوات العجاف تبلورت ملامح "دولة بوليسية" فى مصر؛ حيث سيطرت أجهزة المخابرات والمباحث على مقاليد الأمور، وضاقت الدائرة على المثقفين، حتى بالنسبة لأنصار الثورة المخلصين وتعددت حالات الاعتقالات التعسفية وساد جو من الإرهاب.

أحس فريق من المثقفين ببوادر انهيار تجربة الثورة على الصعيدين الاجتماعى والسياسى على السواء. فعلى الصعيد الاجتماعى بدأت تظهر ملامح "طبقة جديدة" فاسدة أثرت إثراء غير مشروع من خلال الممارسة البيروقراطية فى إدارة القطاع العام. وعلى الصعيد السياسى، حين ظهرت الآثار المفجعة لتقييد الحريات السياسية؛ مما سمح لفرق الانتهازيين والغوغائيين أن تتصدر المسرح السياسى وتلوك خطاباً سياسياً فارغاً من المعنى.

وفى هذا الإطار حين ووجه النظام بانتقادات عنيفة وجهت إلى المشير عبد الحكيم عامر من قبل المبعوثين المصريين وكان فى رحلة إلى فرنسا تقرر عقد مؤتمر للمبعوثين المصريين فى القاهرة لإجراء حوار سياسى مع القيادة السياسية، على أن ينتخب ممثلو المبعوثين ديموقراطياً.

وانعقد المؤتمر بالإسكندرية عام ١٩٦٥ بحضور الرئيس جمال عبد الناصر والمشير عبد الحكيم عامر وأقطاب النظام مثل أنور السادات وزكريا محيى الدين وكمال رفعت وغيرهم.

وكنت من بين أعضاء وفد المبعوثين فى فرنسا وحضرت المؤتمر بهذه الصفة. ووُجِّهَتْ انتقاداتٌ بالغة الحدة للممارسات فى البلاد، وهوجمت "الطبقة الجديدة" كما تم انتقاد غياب الحريات السياسية، والافتقار إلى الديموقراطية الحقيقة. وأذكر أن وفد المبعوثين إلى فرنسا قدم مجموعة أبحاث إلى الرئيس جمال عبد الناصر، سلمها له الأستاذ محمد حسنين هيكل تناولت مشاكل التنمية والفساد، والحريات الديموقراطية، وسياسة النهوض بالبحث العلمى، وأوراق أخرى أعدت بصورة جماعية فى باريس قبل القدوم إلى الإسكندرية.

كان مؤتمر المبعوثين بما تضمنته أعماله ومناقشاته وهى منشورة فى كل الصحف المصرية التى صدرت فى هذا الوقت، إنذاراً مبكراً حقاً بهزيمة ١٩٦٧، التى أصابت الوجدان العربى فى الصميم، ومازالت آثارها باقية حتى الآن، على الرغم من الإنجازات الباهرة فى حرب أكتوبر المجيدة عام ١٩٧٣.

لقد عرضنا فيما تقدم بشكل وجيز لحظات تاريخية حاسمة تكشف عن التفاعلات المعقدة بين الأكاديميين المصريين وثورة يوليو ١٩٥٢.

اللحظة الإيديولوجية: المشاركة فى تأصيل الفكر الاشتراكى

حين أعلنت الثورة عن وجهها الإيديولوجى المحدد بعد إصدار الميثاق عام ١٩٦٢، الذى كشف عن تبنى الثورة للاشتراكية عقيدة رسمية بدأ بعض الأكاديميين المصريين مجهودا ملحوظا سعيا وراء تأصيل الفكر الاشتراكى الذى تبنته الثورة، ومحاولة تطبيقه فى المجالات العلمية المختلفة، وخصوصا فى مجال العلوم الاجتماعية.

ومن المهم هنا أن نشير إلى الخلاف الشهير الذى دار بين السياسيين والأكاديميين فى هذه الفترة حول طبيعة الاشتراكية التى نص عليها الميثاق، وبرز رأيان: الأول يقول إنها اشتراكية عربية، وكان من أبرز أنصار هذا الرأى الدكتور رفعت المحجوب والدكتور طعيمة الجرف. والآخر يذهب إلى أنها تطبيق عربى للاشتراكية العلمية، وكان فى مقدمة أصحاب هذا الرأى الرئيس

جمال عبد الناصر نفسه وعدد من المفكرين الماركسيين المرموقين أمثال الدكتور إسماعيل صبرى عبد الله والدكتور إبراهيم سعد الدين.

وبعيدا عن هذا الجدل النظرى المحتدم حاول عدد من الأكاديميين ـ على رأسهم الدكتور أحمد خليفة مؤسس المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ومديره ـ التأصيل العلمى للفكر الاشتراكى فى مجال البحوث الاجتماعية؛ إدراكا منه للواجب الملقى على عاتق مراكز الأبحاث فى أن تضع التوجهات الاشتراكية المعلنة للدولة التى أصبحت ملزمة بعد إقرار الميثاق فى الاعتبار، وذلك حين تصاغ السياسة العلمية بها. وهكذا قام بتشكيل لجنة للسياسة العلمية للمركز قامت باجتماعات متعددة فى الفترة من ٢١ أبريل حتى ١٢ مايو ١٩٦٩، وقد طلب من أعضاء اللجنة التى تشكلت من خبراء المركز وباحثيه البارزين أن يتقدم كل منهم بورقة تحمل تصوراته عن السياسة العلمية للمركز فى ضوء التوجهات الاشتراكية التى أصبحت هى العقيدة الرسمية للدولة.

وقدمت الأوراق وعرضت ونوقشت في اجتماعات متعددة للجنة برئاسة الدكتور أحمد خليفة، وجرت المناقشة فى جو ديموقراطى حقيقى سمح لكل أكاديمى من أعضاء اللجنة بعرض آرائه كاملة، وكان الحوار خصبا ومثمرا.

وقد كُلف الدكتور سيد عويس بأن يصوغ حصاد الأفكار التى وردت فى أوراق أعضاء اللجنة، فى ورقة أساسية، وقرر الدكتور أحمد خليفة دعوة عدد من الأكاديميين من خارج المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، تم اختيارهم وفقا لعملية ديموقراطية فريدة؛ فقد طلب من كل عضو أن يختار عددا من الأسماء الأكاديمية البارزة، وتم فرز الأصوات، ومن نال أغلبية آراء أعضاء اللجنة تمت دعوته لاجتماع مشترك مع أعضاء اللجنة لمناقشة الورقة الأساسية.

ومن الأهمية بمكان أن نذكر للذكرى والتاريخ أسماء الأكاديميين من خارج المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية الذين تم اختيارهم ولبوا دعوة المركز لمناقشة الورقة الأساسية وهذه هى أسماؤهم:

الدكتور أحمد فتحى سرور، والدكتور السيد بدوى، والدكتور ثروت أنيس الأسيوطى، والدكتور حسن سعفان، والدكتورة سمية فهمى، والدكتور عاطف غيث، والدكتور لويس عوض، والدكتور محمد زكى شافعى، والدكتور مختار حمزة، والدكتور مصطفى سويف. وقد عقد اجتماعان شارك فيهما أعضاء مجلس خبراء المركز بوصفهم مستمعين؛ لأنهم شاركوا بأبحاثهم فى الورقة العلمية المعروضة للنقاش، وكان المطلوب معرفة استجابة الأكاديميين من خارج المركز للأفكار المتعددة المعروضة فيها، وقد دارت مناقشات بالغة الخصوبة حول طبيعة العلم الاجتماعى، ومشكلة الالتزام الإيديولوجى، ونوعية المشكلات التى ينبغى أن تكون لها الأولوية فى البحث، ودور مراكز البحوث الاجتماعية فى دفع عملية التنمية المخططة، والإسهام فى التطوير الاجتماعى للمجتمع المصرى.

وقد أجمل الدكتور سيد عويس فى نهاية التقرير الذى أعده عن الأوراق التى قدمت من الأكاديميين فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية حصاد المناقشات التى أدارها الأكاديميون من خارج المركز والنتائج الرئيسة لهذه المبادرة الديموقراطية النادرة فى مجال تخطيط السياسة العلمية فى عدد من النتائج الرئيسة أبرزها ما يلى:

١ يستطيع المركز أن يخدم عملية التنمية وعملية التغيير الاجتماعى وذلك بمحاولة استبيان العوامل التى تعوق هاتين العمليتين.

٢ إن المشاكل الكبرى التى تقف فى طريق التنمية الاشتراكية، مثل مشكلة الوضع الاجتماعى للمرأة المصرية مثلا، لن تحل بمجرد إجراء بحث عنها؛ فدور المركز فى هذا المجال

دور بسيط جداً، ومن ثم لابد أن تتضافر القوى الاجتماعية للمجتمع ككل، لكى تنظف مجرى التنمية من هذه المشاكل.

٣ سيعمل المركز على إلقاء الضوء عن طريق التصدى للمشكلات بالنظرة العلمية، ومعاونة القائمين على وضع السياسات لكى يعيدوا النظر فيها فى ضوء الحقائق العلمية.

٤ ومن ثم، فسوف يجد المركز ـ على هذا الهدى ـ طريقه العملى، إيمانا بما انتهت إليه المناقشة من أن الكثير من التأمل مضيعة للوقت وإن استخدم فيكون استخدامه بقدر ما يحتاج إليه العلم الاجتماعى من أجل جلاء النظرية الاجتماعية.

٥ نحن الآن فى حالة طوارئ والدولة تضع سياسات جريئة لمشكلات تكثر من حولنا، ومن واجب المركز أن يمد يديه للدولة مسايرة لها فى خططها من أجل التنمية القائمة على مزيد من الحقيقة العلمية.

٦ إن أثر الإيديولوجية على المنهج بدأ يأخذ دوراً أقل خطورة، أما اختيار موضوعات البحوث، فإنه يجب أن يكون فى ضوء الإيديولوجية القائمة، وأن تكون مسئولية أولويات اختيار هذه الموضوعات هى مسئولية الإيديولوجية.

لقد كان تشكيل لجنة السياسة العلمية بمبادرة من الدكتور أحمد خليفة لحظة نادرة تكشف عن عمق تفاعل فريق من الأكاديميين المصريين مع التوجه الإيديولوجى الاشتراكى للثورة، ولذلك لا نبالغ إذا قلنا إن التقرير الذى أعده الدكتور سيد عويس عن نشاط هذه اللجنة والنتائج التى انتهت إليها يعد وثيقة علمية تاريخية، ينبغى أن تحفظ فى سجل الأكاديميين المصريين.

الهوامش:

(*) تحرير هانى رسلان، الناشر: مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، (٢٠٠٣).

تقييم ثورة يوليو

مراد وهبه

قيل عن ثورة يوليو إنها برجماتية بمعنى أنها تقف عند حد التجريب ولا تتعداه. ومن هذه الزاوية قيل عنها إنها تجريبية عفوية. ومن مبررات هذيْن القوليْن أن الثورة لم تستند إلى نظرية ثورية، وأن تنظيماتها السياسية عفوية. ومع ذلك فثمة إرهاصات لنظرية ثورية. وثمة نقلات منطقية للتنظيمات السياسية.

يقول الميثاق:

"والثورة وهى تواجه هذا العالم لابد لها أن تواجهه بفكر جديد لا يحبس نفسه فى نظريات مغلقة يقيد بها طاقته، وإن كان فى الوقت نفسه لا ينعزل عن التجارب الغنية التى حصلت عليها الشعوب المناضلة فى كفاحها".

هذا النص يعنى أن ثورة يوليو ضد التقولب ولكنها مع ذلك ليست بمعزل عن القوالب، وهذه هى معضلة الثورة، بل هذه هى مزيتها، مزية الانفتاح، وهى مزية النصف الثانى من القرن العشرين.

أما عن التنظيمات السياسية فنقلاتها المنطقية هى على النحو الآتى:

هيئة التحرير، فالاتحاد القومى، ثم الاتحاد الاشتراكى. حين تأسست هيئة التحرير فى ٢٣ يناير ١٩٥٣ لم تكن الغاية من إنشائها سوى تحقيق الثورة السياسية. ومن ثم لم يكن فى مقدورها مواصلة المسيرة بعد طرد المستعمر من أرض الوطن. ومع ذلك فقد سبق تأسيس هيئة التحرير صدور قانون الإصلاح الزراعى فى ٩ سبتمبر ١٩٥٢ وهو علامة على بزوغ فكر اشتراكى.

والتزام الميثاق بالاشتراكية العلمية لم يقم على "الانتقاء الاختيارى" وإنما هو حتمية تاريخية فرضها الواقع وفرضتها الآمال العريضة للجماهير كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم فى النصف الثانى من القرن العشرين".

فى كتاب "آخر العمالقة" سأل الصحفى الأمريكى سالزبيرجر وهو مؤلف الكتاب، عبد الناصر عن رأيه فى الشيوعية فقال:

"لقد قرأت ماركس وانجلز وستالين. وقرأت عن الاسلام من محمد (ص) حتى الآن. هناك أشياء تعجبنى جدا فى الشيوعية كالتخطيط مثلا، لكننى لا أعتقد فى المادية المطلقة. إننا نعطى اهتماما كبيرا للجانب الروحى.

وحين سئل سارتر فى جامعة القاهرة فى عام ١٩٦٧ عن رأيه فى الحرية فى بلادنا قال:

إن التجربة الاشتراكية عندكم تعطينى أملا عظيما، لأننى نادرا ما رأيت مثل هذا الحذر ومثل هذا الاهتمام فى التوفيق بين كل المصالح التى تتعارض فى كثير من الأحيان، هذا مع المحافظة فى الوقت ذاته على أكبر قدر من الديموقراطية المادية الملموسة داخل التجربة نفسها. إذن فإنى

آمل أن تستمر هذه التجربة فى النمو، كما آمل كذلك أن تستمروا داخل الاتحاد الاشتراكى فى تطوير الديمقراطية.

وأظن أن سارتر كان محقا فى التركيز على ضرورة تأسيس الديمقراطية وهو المطلب السادس من مطالب ثورة يوليو التى لم تتحقق. وأظن أنها لم تتحقق بسبب غياب مكونات الديموقراطية، ومكوناتها هى: "العلمانية والتنوير والتسامح والتمثيل النيابى" هذا مع ملاحظة أن التمثيل النيابى لا يأتى فى مقدمة تأسيس الديمقراطية ولكن فى مؤخرتها لأنها ثمرة المكونات الثلاثة الأخرى. فالعلمانية هى التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق. ومعنى ذلك أن العلمانية تنبذ التأسيس الدينى للمجتمع وقد كانت العلمانية من المحرمات الثقافية، ولا أدل على ذلك من مصادرة كتابين: أحدهما للشيخ على عبد الرازق وعنوانه: **"الإسلام وأصول الحكم"** (١٩٢٥) وفيه ينحاز شيخنا إلى نظرية العقد الاجتماعى عند جون لوك ومفادها أن المجتمع من صنع البشر وليس من صنع الله. فحوكم شيخنا، وجرد من مناصبه، وصودر الكتاب ولم يجرؤ شيخنا بعد ذلك على طبع كتابه مرة أخرى. أما الكتاب الثانى فهو لطه حسين وعنوانه: **"فى الشعر الجاهلى"** (١٩٢٦) وفيه يدعو طه حسين إلى الأخذ بالمنهج الديكارتى وبوجه خاص قاعدته الأولى التى تشترط عدم التسليم بفكرة إلا إذا كانت واضحة ومتميزة. وكان يقصد من هذه القاعدة نقد الفكر الدينى الغامض الذى كان مهيمنا فى العصر الوسيط. فحدث لطه حسين ما حدث للشيخ على عبد الرازق.

وإذا كان التنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه فأظن أن التنوير غير وارد فى بلادنا لأن العقل محكوم بسلطة دينية لا تسمح للعقل بقبول نظرية إلا بموافقتها.

ويترتب على غياب العلمانية والتنوير شيوع التعصب. وإذا كان التعصب يعنى الإدعاء بملكية الحقيقة المطلقة وإلزام الآخرين باعتناقها فأظن أن الأصولية الدينية الشائعة تعزز هذا اللون من التعصب. ومع شيوع التعصب يمتنع التسامح. فإذا أردنا الأخذ بالديموقراطية علينا الأخذ بمكوناتها.

وفى أول نوفمبر ١٩٥٧ صدر القانون الأساسى للاتحاد القومى بدعوى تأسيس مجتمع اشتراكى ديمقراطى تعاونى. إلا أن الممارسة العملية أثبتت أن هذا التنظيم عاجز عن تفجير الثورة الاجتماعية لأنه لم يستند فى تكوينه على مبدأ الصراع الطبقى وإنما على مبدأ التعاون الطبقى. وقد استغلت الرأسمالية الكبيرة التى احتواها الاتحاد القومى مبدأ التعاون الطبقى وحاولت عرقلة مرحلة التحول الاشتراكى؛ إذ لم تتجاوز اكتتابات الأفراد الرأسماليين والبنوك جميعا، فى رؤوس أموال الشركات الجديدة لسنة ١٩٥٨، ١,٤ مليون جنيه فقط، أى بنسبة ١٣٪ من مجموع الاستثمارات.

وعندئذ انفجر الصراع الطبقى وانفجر معه الاتحاد القومى، وكان لابد من تأسيس تنظيم سياسى جديد يقوم على مبدأ الصراع الطبقى.

وفى يوليو ١٩٦١ بدأت الاجراءات لتأميم الرأسمالية الكبيرة. وفى ٢١ مايو ١٩٦٢ قدمّ عبد الناصر إلى المؤتمر الوطنى مشروع "الميثاق" جاء فيه:

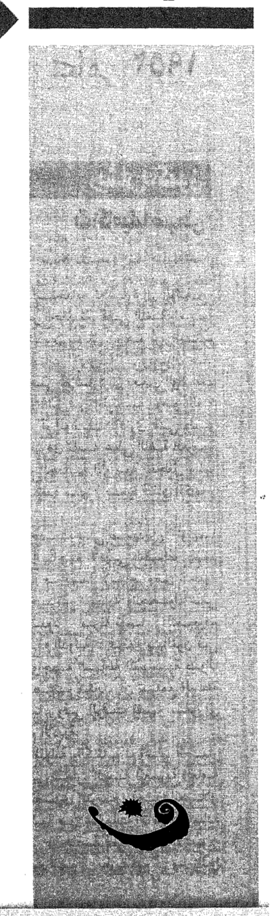
"إن الصراع الحتمى والطبيعى بين الطبقات لا يمكن تجاهله أو إنكاره". وفى ٨ ديسمبر ١٩٦٣ صدر القانون الأساسى للاتحاد الاشتراكى العربى كتنظيم سياسى جماهيرى لقوى الشعب العاملة: "الفلاحين والعمال والمثقفين والجنود والرأسمالية الوطنية".

ونخلص من ذلك إلى أن "التجريب" أو أسلوب المحاولة والخطأ الذى أشار إليه الميثاق لم يكن بمعزل عن أيديولوجية تقدمية. ومن علامات هذه الأيديولوجية التقدمية فى بداية الثورة صدور قانون الإصلاح الزراعى، وحركة التصنيع. ولهذا كان من الطبيعى والحتمى أن يلتزم الميثاق بالاشتراكية العلمية كتعبير عن هذه الأيديولوجية التقدمية.

فى أعدادنا القادمة

١ـ استراتيجيات الشعرية فى قصيدة أمل دنقل.	فكرى الجزار
٢ـ البعد الثقافى فى نقد الأدب العربى (١٩٧٥ـ ٢٠٠٠م).	حسن البنا عز الدين
٣ـ إشكالية قراءة التراث.	مصطفى بيومى
٤ـ إيوجينيو باربا والجانب الآخر من الجزر العائمة .	أحمد سخسوخ
٥ـ التراث وصراعات التجديد عند بورخيس.	المؤلف: بياتريث سارلو ترجمة: خليل كلفت
٦ـ البحث عن دون كيشوت.	أمينة غصن
٧ـ تشكلات الشعرية الروائية	محمود الضبع
٨ـ المصطلح العلمى العربى	محمد حسن عبد العزيز
٩ـ حوارات الفائدة والزينة	أحمد درويش
١٠ـ الخطاب النقدى فى مواجهة اللغة	عادل الشجاع
١١ـ التاريخى والإنشائى فى باب الشمس لإلياس خورى	أحمد الجوة
١٢ـ المثقف، المدرسة، المعرفة	شبل بدران
١٣ـ بيرخيليو بينييرا	طلعت شاهين
١٤ـ المختبرات المسرحية والإعداد التربوى	قاسم بياتلى
١٥ـ الشعر بين التفكيك والهوية	عزت جاد
١٦ـ القمع وصراع التثوير والإذعان قراءة فى المراوغة الأسلوبية فى شعر أمل دنقل	عيد بلبع

الترجمات



بعض ملامح العلاقة بين الكتاب والسلطة
فى مصر منذ عام ١٩٥٢

ريشار جاكمون
ت: كاميليا صبحى

لعبة السلطة:
سياسة الفضاء المسرحى

نجوجى واثيونجو
ت: محمد السعيد القن

بعض ملامح العلاقة بين الكتاب والسلطة في مصر منذ عام ١٩٥٢



ريشار جاكمون

ت: كاميليا صبحى

"كاتب" [1] ، هذا اللفظ الأكثر شيوعا من حيث استخدامه للإشارة إلى المؤلف ، يحمل بين طياته كل تناقضات وضع الكاتب فى مصر الحديثة. ففى اللغة العربية الفصحى، ينطبق لفظ "كاتب" "على جميع الأشخاص الذين يتمثل دورهم أو وظيفتهم فى الكتابة ، أو فى صياغة الخطابات الرسمية أو المكاتبات الإدارية"[2]. ومازال هذا المعنى سارياً حتى الآن : فما زال اللفظ مستخدما بهذا المعنى للإشارة إلى بعض الوظائف الإدارية ، بما يوازى كلمة Clerk فى الإنجليزية ، أو Clerc فى الفرنسية. وهو اللفظ ذاته الذى تعنيه كلمة Scribe أى الكاتب المصرى ، أو الموظف الإدارى فى مصر الفرعونية . غير أن ثمة معنى آخر للفظ "كاتب" ظل يفرض نفسه على اللغة العربية الحديثة كلما استلهمت الصفوة القومية من الأدباء النماذج الجمالية الأوربية لتجعل منها نموذجها الخاص ، وتشكلت الصورة الحديثة للكاتب المستمدة منها: صورة فنان الكلمة، المبدع المستقل المتحرر من أية ضغوط.

وتتضح معالم إزدواجية عمل الكاتب المصرى الحديث على صعيدين : أولهما أنه نظراً لأن معظم الكتاب لا يستطيعون العيش على إنتاجهم الأدبى الخالص فهم يمارسون بصورة متوازية وظائف تابعة للدولة ، ذات صلة ما بهذا الإنتاج. ومن ناحية أخرى ، لأن الدولة نفسها لا تريد فقط السيطرة على حياتهم المهنية والحصول على دعمهم لحشد المجتمع ، بل تطمح أيضا فى وضع حدود مرنة نوعاً لتعبيرهم الأدبى . ولأن الكتاب المصريين أنفسهم لهم دورهم فى هذه الدولة ، فإنهم يبالغون فى تصور مهمتهم الاجتماعية . لذلك نادراً ما وقفوا فى مواجهة السلطة السياسية طوال التاريخ الحديث ، بل إنهم طالبوا فى أغلب الأحيان، بصفتهم كتاباً، أن تستمع السلطة إليهم ، وأن يسدوا إليها النصح ويساعدوها فى توجهاتها . وفى الوقت نفسه سعوا إلى ترسيخ قيم جديدة فى المجتمع بحيث تنعكس فى مرآة أعمالهم الأدبية.

ولعل خير نموذج على هذا التأثير المتبادل بين الدولة والكتّاب ، وعلى انصهار المعنى المزدوج الذى تنطوى عليه كلمة "كاتب" ، نراه فى شعار "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ممثلاً فى صورة التمثال الأشهر للكاتب المصرى المتربع. فهذا العملاق البيروقراطى الذى تأسس فى الستينيات إثر سلسلة متتالية من عمليات التأميم وإعادة الهيكلة، والذى يعد حتى يومنا هذا الناشر الأول للبلد – خاصة فى مجال الأدب – كأنه بهذا يذكر جميع المؤلفين الذين يتولى اصدار أعمالهم أنهم بطريقتهم ما زالوا بعد "كتّابا" ، فى خدمة الأمير.

وتحـاول الصـفحات التالـية ، المستمدة مـن الفصـلين الأول والـثانى مـن أطـروحة الدكتوراه الـتى أعددتهـا تحـت عـنوان "الوسـط الأدبـى المصرى مـنذ عـام ١٩٦٧"[٣]، تحلـيل بعـض مظاهـر العلاقـة المعقـدة الـتى تـربط الكـتّاب بالسـلطة السياسـية فـى مصـر المعاصـرة. وقد عـدت إلى فـترة تسـبق بكـثير عـام ١٩٦٧، نشـأ خلالهـا نظـام المؤسسـات الـذى مـازال يـتحكم فى هذه العلاقة بين الكتّاب والسلطة.

مقدمة : "اللغة المزدوجة" للكتّاب

رغـم إقصـاء الصـفوة المصـرية المـثقفة عـن المناصـب القـيادية الهامـة[٤] فـى أعقـاب عـام ١٩٥٢ ، إلا أنهـا ظلـت مرتـبطة بممارسـة السـلطة عـلى صـعيد أدنـى ، وبـإعداد الخطـاب السياسـى ، والأيديولوجـية السياسـية للـنظام . ولكـن هـذا الـتدخل السياسـى الـذى نمـى خـلال الفـترة السـابقة فـى ظـل مـناخ مـن الحـرية النسـبية مـا لبـث أن انحصر فى حدود ضـيقه ، بيـنما تركـت السـلطة – عـلى العكـس مـن هـذا – الحـركة الأدبـية والفنـية تتسـع بحرية إلى حد ما[٥]، فكانٍ لهذا المعيار المزدوج نتائج معقدة على المجال الأدبى وإنتاجه.

فقـد أسـهم أولاً وبالدرجـة الأولى فـى تسـييس هـذا المجـال بشـكل مفـرط وبطـرق عديـدة . ففـى ظـل نضـال الكـتاب مـن أجـل فـرض معـايير وقـيم شـرعية، ومـن أجـل الـتحكم فـى مواقـع القـيادة داخـل هـذا الوسـط ، اسـتخدموا خطابـا مسـتمدا مـن المجـال السياسـى ، واسـتثمروا – فـى المجـال نفسـه – رصـيدا اجتماعـيا مـتزايدا . وفـى المقـابل، اسـتغلوا المسـاحة الأوسـع مـن الحـرية السـائدة فـى المجـال الـثقافى لـيحملوا إلـيها النضـال والجـدل الـذى لا يمكـن أن يـتم بحـرية فـى المجـال السياسـى ، ولكـن بعـد تغـير معالمـه. لتصـبح الكـتابة الروائـية أو الشـعرية أحـد العوامـل المتمـيزة للـنقد السياسـى والاجـتماعى مسـتغلة مـيزات الخطاب الأدبى أقصى استغلال.

كذلـك ، يعـد الإبـداع والـنقد الأدبـى للعديـد مـن المـثقفين بديـلاً أو امـتداداً طبيعـياً للعمـل السياسـى. وهـى ظاهـرة ليسـت جديـدة : ففـى الأربعينـيات ، أسسـت الحـركات السياسـية الماركسـية – المحظـورة بصـفتها هـذه – جماعـات ومجـلات أدبـية ، قـدم مـثقفوها مـن خلالهـا بشـكل علـنى النسـخة الأدبـية والفلسـفية أو الفنـية لأيديولوجـياتهم ولنضـالهم السياسـى السـرى[٦]. واسـتمر هـذا الـتأثير المتـبادل بـين الطليعـية الأدبية أو الفنـية، والطليعـية السياسـية ، وامـتد طويـلا بعـد عـام ١٩٥٢ ، فـلم يـتم رصـد قطيعة مـع هـذا النموذج القديم إلا خـلال التسـعينيات، وتمثلـت فـى عـزوف مكـثف للطلـيعة الأدبـية الجديـدة عـن العمـل السياسـى ، الشـرعى مـنه والسرى. وفـى هـذا الصـدد ، نـود أن نؤكـد عـلى أهمـية النضـال السياسـى فـى الـتكوين الفكـرى للعديـد مـن الكـتاب ، حيـث بـرز دور "مدرسـة الحـزب" فى اسـتكمال تكويـنهم المدرسـى والجـامعى ، أو حـل محلـه. فغالـبا مـا كـان يـتم هـذا الـتكوين وبصـورة شـديدة الفاعلـية فـى السـجون ومعسـكرات الاعـتقال خـلال المـدة الـتى كـان لابـد مـن شـغلها ، وبفضـل تنظـيم مـنهجى للعمـل. والقـول إن القمـع فجـر المواهـب ، وأفـرز أعمـالاً أدبـية ربمـا لـولاه مـا كانـت خرجـت إلى الـنور[٧] لا يقلـل عـلى الإطـلاق مـن شـأن العـذاب البدنى أو النفسى الذى عانى منه ضحاياه ، ولا يَستهين به.

ومنطقـياً أن المعـيار المـزدوج الـذى فرضـته السـلطة هـو الـذى أرغـم الكاتـب عـلى الـلجوء إلى لغـة مـزدوجة تخـتلف فـى أشكالها ومضـامينها تـبعاً للوضـع المـزدوج الخـاص بكل مؤلـف فـى المجـالين الأدبـى والسياسـى. ومـع الأخـذ فـى الاعتـبار المطلـب الـذى دأب الكتّاب المصـريون عـلى تـرديده بـأن يـتم الحكـم علـيهم (حـتى فـى اتجاهـاتهم السياسـية) بـناء عـلى أعمـالهم الأدبـية ولـيس عـلى خطـابهم خـارج الـنطاق الأدبـى، إلا أنـنا لا نسـتطيع أن نفهـم هـذه الأعمـال فهمـاً جـيداً بمعـزل عـن هـذا الخطـاب، وعـن وضـع المؤلـف ومسـيرته فـى مجال السـلطة بشـكل عـام. ومـع الأسـف مـا زالـت التحلـيلات الـتى تناولـت العلاقـة بـين الأدب والسياسـة فـى مصـر بعـد عـام ١٩٥٢ بعـيدة عـن هـذا المشـروع ، لإغفالهـا اسـتخلاص النـتائج المترتـبة عـلى هويـة الكاتـب الأدبـية والسياسـية المـزدوجة. فدراسـة مارينـا سـتاغ Marina Stagh الـتى تناولـت عملـيات القمـع الـتى تعـرض لهـا الكـتّاب فـى عهـد ناصـر والسـادات

والتى أغفلت إعطاء تعريف واضح لهذه الهوية المزدوجة ، تعطى انطباعا بأن السلطة شنت حرباً ضارية على الكتّاب ، فى حين أن هذا القمع لم يكن يستهدف بشكل أساسى إلا أنشطتهم السياسية ، وأن الكتّاب -من هذا المنطلق- ما كانوا إلا ضحية من بين ضحايا آخرين[٨]. وفى المقابل ، فإن مصطفى عبد الغنى ، الذى ركزت أطروحته على استخدام الكتّاب والصحفيين سياسياً فى عهد ناصر ، يعطى صورة لصفوة مثقفة ، عاجزة أمام النظام، خاضعة له - طوعاً أو كرهاً - ، غافلا مساحة الحرية والمشاركة السياسية التى حافظ عليها العديد من الكتاب من جميع الفئات - أو حاولوا هذا - فى الوسط الأدبى[٩]. بينما بحثت سماح إدريس العلاقة بين المثقفين والسلطة فى الأعمال الروائية التى كتبت عن عهد ناصر ولكن دون أن تربط بينها ، أو ربما فعلت ولكن بصورة شديدة السطحية ، وهى توضح العلاقة بين مواقف كتاب هذه الأعمال ومسيرتهم فى الوسط الأدبى والسياسى[١٠].

وفى المقابل ، تتضح لنا أهمية- بل وضرورة - أن تأخذ التحليلات هوية الكاتب المزدوجة فى الاعتبار، من خلال أحد مقالات سيزا قاسم ، تقارن فيه عملين كرسهما صنع الله إبراهيم (المولود عام ١٩٣٧) للسد العالى بأسوان وهما "إنسان السد العالى" (١٩٦٧) ، وهو تحقيق صحفى كتبه بالاشتراك مع زملائه كمال القلش ورؤف مسعد ، وروايته "نجمة أغسطس" (الصادرة عام ١٩٧٤). فى هذه الدراسة ، توضح سيزا قاسم كيف أن التحقيق الصحفى المقدم بوصفه خطابا يعرض الحقيقة "إنما يمارس خداعا على القراء مستخدما أساليب أقرب إلى أساليب الخطاب القصصى" بينما الرواية "وهى تبدد خداع اللغة تزيل الألفة عن الحقيقة " منتجة خطاب الحقيقة الصادق ، ليصبح " الفن حقيقة، والتحقيق الصحفى خديعة "[١١] . وعلى الرغم من تحليل سيزا قاسم الثاقب إلا أن معناه يظل منقوصاً لعدم إجلائه الظروف الاجتماعية والسياسية التى أفرزت هذين العملين: فقد قام كل من صنع الله إبراهيم وكمال القلش ورؤف مسعد ، المناضلين الشيوعيين السابقين الذين اعتقلوا منذ عام ١٩٥٩ وحتى عام ١٩٦٤، بعمل تحقيق صحفى عام ١٩٦٥ حول السد العالى ، فى الوقت الذى تم فيه حل الحزب الذى ينتمون إليه لينضم إلى النظام الناصرى. وفى عام ١٩٦٨، غادر صنع الله إبراهيم مصر إلى ألمانيا ومنها إلى الاتحاد السوفيتى ، هذه المسافة المادية والفكرية الكاشفة هى التى أفرزت "نجمة أغسطس"، العمل الذى كتب جله فى موسكو ونشر فى دمشق عام ١٩٧٤ . وقد كتب صنع الله ابراهيم بعدها بعشرين عاما عن هذه " اللغة المزدوجة "[١٢] مفسرا لها . فازدواجية موقفه إزاء تحقيقه الصحفى ، والتى تبخسه قيمته فى البداية (فتجعل منه واجبا عسيرا) ، ثم تجد له ما يبرره بعدها بعدة أسطر (فتجعله "واجبا " فقط) تكشف أن هذه اللغة المزدوجة لا تفسرها الرقابة أو استخدام السلطة للكتّاب فقط ولكنها ترمز فى الصميم إلى هوية اجتماعية مزدوجة هوية "المثقف العضوى" و "الفنان المستقل" فى آن التى يمارسها معظم هؤلاء الكتّاب ويطالبون بها.

ناصر وفرض "احتكار غير مرئى للدولة على الثقافة":

لم تكن ثورة ١٩٥٢ هى نقطة الانطلاق ، بل كانت أزمة السويس التى حدثت عام ١٩٥٦ و " تزايد الشرعية التى أضفتها (هذه الأزمة) على نظام حكم الضباط الأحرار هو ما أدى إلى إحداث تحول فى الوضع القائم بين الدولة المصرية والمثقفين ، والذى تشكل سواء فى الجامعات التى خلفها النظام القديم أو فى الخارج أيضاً"[١٣] . وبالفعل كانت فترة ما بين عامى ١٩٥٢-١٩٥٦ هى فترة "ترسيخ السلطة"،[١٤] و "تكييف المثقفين ومتطلبات إعادة تعبئة المجتمع ، اللازمة لإحكام سيطرة الدولة على المجتمع"[١٥]. فعلى غرار طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣)[١٦] ، سرعان ما انضوى معظم كبار كتاب العهد السابق تحت لواء نظام يجسد تطلعاتهم القومية والاجتماعية ، غير أنهم سرعان أيضا ما اضطروا إلى التخلى عن أية نية للعب دور فى المجال السياسى : ذلك أن عشرات الكتاب والمثقفين على اختلاف اتجاهاتهم ممن أقدموا على هذه الخطوة فى

الفترة ما بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٥ دفعوا ثمن مجازفتهم فى السجن ، سواء كانوا من الليبراليين مثل إحسان عبد القدوس (١٩١٩-١٩٩٠) ، أو الشيوعيين مثل يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) ، أو من الأخوان المسلمين مثل نجيب الكيلانى (١٩٣١-١٩٩٥) أوغيرهم[١٧]، كما أن حركة التطهير التى شهدتها جامعة القاهرة (سبتمبر ١٩٥٤) أجهضت المستقبل الأكاديمى لكل من محمود أمين العالم (١٩٢٢) ، ولويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) أو محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) (١٨) .

وبدءاً من عام ١٩٥٦ ، بدأ نظام المؤسسات الذى كفل لنظام الحكم السيطرة على المثقفين بصفة عامة ، وعلى الكتّاب بصفة خاصة ، وحشدهم ، هذا النظام الذى مازال جله قائماً حتى يومنا هذا. فقد تأسس عام ١٩٥٦ المجلس الأعلى للفنون والآداب فكان واجهة لانضمام كبار الكتاب المنتمين لليبرالية إلى الدولة . وقبله بعدة أشهر ، تأسست مصلحة الفنون وكان أول مدير لها هو الكاتب يحى حقى (١٩٠٥-١٩٩٢) الذى انضم فى فبراير ١٩٥٨ إلى وزارة الإرشاد القومى التى أصبحت وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، قبل أن تقسم فى شهر نوفمبر من العام نفسه إلى وزارتين مستقلتين.

وما بين التوسع فى بعض المؤسسات التابعة للدولة والقائمة بالفعل (مثل المسرح والبث الإذاعى) ، وإنشاء مؤسسات جديدة (مثل التليفزيون عام ١٩٦٠) وتأميم مؤسسات خاصة (مثل الصحافة عام ١٩٦٠ ، وصناعة السينما عام ١٩٦١، وعدد كبير من دور النشر ما بين عامى ١٩٦١ و ١٩٦٥) : شهدت هذه الأعوام بحق احتكاراً غير مرئى للثقافة من جانب الدولة[١٩] . فهذه الأجهزة الإعلامية والثقافية (إضافة إلى التعليم الذى وضع بأكمله هو الآخر تحت سيطرة الدولة منذ عام ١٩٥٦) كانت بالفعل منذ بداية القرن العشرين الجهات التى يعمل بها معظم الأدباء وتعد مصدر دخلهم (أى مصدر الراتب الذى يتقاضونه مقابل إنتاجهم الأدبى وعملهم خارج النطاق الأدبى أيضا) وهى نفسها التى كانت تتيح لهم الجمع بين الاستفادة المادية والقيمة الرمزية المعنوية من خلال " لعب أكثر من دور ".

ومن هذا المنطلق ، نستطيع القول إن الدولة الناصرية هى - إلى حد كبير- امتداد للدولة الخديوية والملكية. فقد لعب معظم الأمراء المصريين دور رعاة الفن بدرجات متفاوتة ، فكانوا يغدقون على بعض الشعراء أو يمنحونهم وظيفة شرفية مدفوعة الأجر فى إداراتهم (خاصة فى دار الكتب، وهى المكتبة القومية المصرية)، ويمولون بعض الفرق المسرحية ، ويرسلون بعض الممثلين والمخرجين فى بعثات إلى الخارج مثل جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) وزكى طليمات (١٨٩٥-١٩٨٢) ، إضافة إلى عدد كبير آخر من الفنانين، من خلال الأكاديمية المصرية بروما. وقد استمرت بعض المؤسسات التى أنشأت ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية مثل مجمع اللغة العربية ، أو الرقابة على المسرح والسينما بالنسبة لمجالات أخرى ، تمارس مهامها بعد عام ١٩٥٢ دون تغير يذكر. وبشكل عام ، أدامت دولة الضباط الأحرار تلك العادة القديمة المتمثلة فى حماية المثقفين والفنانين والسيطرة عليهم .

ولعل التضخم غير المسبوق لأجهزة الدولة الأيديولوجية بدءاً من عام ١٩٥٦ يكشف - لا شك - رغبة هذه الدولة فى احكام السيطرة على السوق الثقافى، ولكنها فى المقابل أعتبرت نفسها مسئولة عن تلبية حاجة المجتمع المتزايدة إلى العمل الثقافى بالزيادة المستمرة فى العرض . فمهد هذا لنقطة التحول التى جاءت عام ١٩٦٢ خلال الاحتفال بالذكرى العاشرة للثورة : فقد أصدر عبد الناصر قراراً جمهورياً يقضى بمجانية التعليم العالى . وفى العام نفسه ، صدر قانون آخر يقضى بكفالة الدولة وظيفة لجميع الخريجين : هو "قانون مكلف، ولكنه بدا طبيعياً فى ذلك الحين ، فى ظل السياق النفسى والأيديولوجى السائد فى هذا العهد . ذلك السياق الذى مهد له تاريخ طويل من علاقة مصلحة متبادلة بين الدولة وطبقة المثقفين "[٢٠]. وفى أعقاب عمليات التأميم التى

شـهدها عـام ١٩٦١ ، بـدأت الدولـة ، وقـد أصـبح العمـل الـثقافى تقريـبا حكـرا علـيها ، تضطلع بالفعل بهذه المسئولية.

كذلـك ، تمـيزت الفـترة مـا بـين عـامى ١٩٦١-١٩٦٢ بتعمـيق التعبـئة السياسـية للمـثقفين . فخـلال فـترة " تكثـيف الـتطور الاجـتماعى فـى اتجـاه الاشـتراكية "[٢١] ، لم تعـد السـلطة تقـنع بالـتملق أو بمجـرد ولاء ظاهـرى نوعـا مـن جانـب المـثقفين، وإنمـا طالبـت بالالـتزام الحقـيقى. كـان هـذا هـو معـنى الكـلمة الشـهيرة الـتى قالهـا محمـد حسـنين هـيكل رئـيس تحريـر الاهـرام آنـذاك وأحـد المقـربين مـن عـبد الناصـر، خـلال الجـدل الذى أثير بشأن "أزمة المثقفين"[٢٢].

هـذه الرغـبة فـى تعمـيق الـرباط السياسـى والمهـنى المـزدوج بـين الدولـة والمـثقفين والـذى شـهده عـام ١٩٦٢ تتضـح مـن خـلال تغـيير ثـروت عكاشـة ، وزيـر الـثقافة آنذاك الذى اعتـبر لـيبراليا أكـثر مـن الـلازم ، لـيحل محلـه واحـد آخـر مـن الضباط الأحرار هو عبد القادر حـاتم الـذى جمـع مـن جديـد بـين وزارتـى الـثقافة والإرشـاد القومـى ، وقـد انطلـق فـى مزايدة انتاجـية حيـث كانـت " نـتائج الـبرامج الـتى يـتم تنفـيذها تقـيّم تـبعا للوسـائل المخصصـة لتحقـيقها "[٢٣]. كمـا يتضـح هـذا التعمـيق أيضـا مـن خـلال موقـف الـنظام إزاء معارضـيه السياسـيين : ففـى أعقـاب رفـض مسـئولى الحـزب الشيوعى المصرى الانصـهار داخـل الحـزب الواحـد ، تم عـام ١٩٥٩ اعـتقال جمـيع مـن افـترض أنـه عضـو فـيه (وهـم آلاف الأشـخاص). ولم يـتم إطـلاق سـراحهم إلا عـام ١٩٦٤ بعـد أن وافقـت قـيادة الحـزب عـلى حلـه فـى نهايـة الأمـر. وسـرعان مـا أعـيد توزيـع هـؤلاء الأشـخاص عـلى أجهـزة الدولـة فـى وظـائف تلائـم إلى حد ما مستوى كفاءاتهم.

هـذا المـثال الأخـير ، يتـيح لـنا فهـم الظـروف الـتى سمـح فـيها نظـام الحكـم الناصـرى، الـذى لا يـتهاون إزاء أى شـكل مـن أشـكال المعارضـة داخـل الأجهـزة السياسـية والأيديولوجـية الـتى أنشـأها وأحكـم السـيطرة علـيها، بوجـود تعددية حقيقـية: الأمـر الـذى أسمـاه الصـحفى صـلاح عيسـى " لعـبة الدكـاكين " " الـتِى تقضـى بمـنح منـبر صِـحفى لفريق سياسـى أو أيديولوجـى بحيـث يعـبِّر عـن نفسـه تعـبيرا منضـبطا- ولـيس حـرا- فـى ظـل السـلطة"[٢٤]، وبقـدر مـا كانـت هـذه الـتعددية المراقـبة تعدديـة فعلـية ، بقـدر مـا كـان أثـرها السياسى والاجتماعى محدوداً كما يقول آلان روسيون Alain Roussillon:

" لقـد تُـرك للمـثقفين المصـريين حـرية الإدارة المسـتقلة لكـل الأنشـطة الـتى تدخـل فـى إطـار القـيم الداخلـية المهـنية الصـرفة وفـى حـدود مـنطقها الداخـلى ، أى الخـيارات الـنظرية، والـنظم المرجعـية، والـنماذج الأخلاقـية أو الجمالـية وغـيره . وفـى المقـابل، طـوع المـثقفون تمامـا انـتاجهم مـن الناحـية الاجتماعـية للمصـلحة العلـيا للدولـة . لم يكـن هـناك فـن أو فلسـفة رسمـية فـى مصر خـلال العهـد الناصرى ، بل تميزت هذه الفـترة بازدهـار انـتقائى لجماعـات فكـرية تـنهل مـن أشـد تـيارات الـثقافة العالمـية تنوعاً "[٢٥].

هكـذا كانـت جمهوريـة الأدب الناصـرية طـوال هـذه السـنوات مسـرحاً للعديـد مـن "المعـارك الأدبـية " ، امتزجـت خلالهـا - بصـورة شـديدة الإبهـام - الـرهانات الرمـزية الخالصـة (مـن حيـث تعـريف المعـايير والقيم الأدبـية) بالـرهانات الماديـة الملموسـة (متمـثلة فى السيطرة علـى المناصب القيادية داخـل الوسـط) : فتحلقـت المدرسـة التقلـيدية حـول العقـاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وعزيـز أباظـة (١٨٩٨-١٩٧٣) فـى مواجهـة أنصـار الشـعر الحـر ، كذلـك احـتدم الجـدل مـا بـين عـامى ١٩٥٤ و ١٩٥٥ بـين مؤيـدى فكـرة الالـتزام ممـثلين فـى محمـود أمـين العـالم وعـبد العظـيم أنـيس (١٩٢٣) ضـد طـه حسـين والمؤمـنين بمـبدأ الفـن للفن ممثلين فـى طـه حسـين، وبـين "جمـاعـة الـنقـاد العـرب" (الـملـتفة حـول محـمد مـندور ولويس عـوض وأنـور المعـداوى (١٩٢٠-١٩٦٦) ضـد "جمعـية الـنقاد " بقـيادة رشـاد رشـدى (١٩١٢-١٩٨٣) عـام ١٩٦١، ومحمـود شـاكر (١٩٠٩-١٩٩٧) ضـد لويـس عـوض عـام ١٩٦٣ ، وغيرهـا مـن المعـارك . ويمكنـنا إلقـاء مـزيد مـن الضـوء عـلى التـنوع الملحوظ لصور تدخل الدولة

فى المحيط الأدبى بإبراز التعبئة الحقيقية التى كانت تتم – على سبيل المثال – من خلال الأغنيات التى كتبها صلاح جاهين (١٩٣٠-١٩٨٦) لعبد الحليم حافظ ، والتى أسهمت إسهاماً كبيرا فى نشر الأيديولوجية الناصرية جماهيرياً ، ومن خلال قيام الدولة بصورة متوازية بتوفير رعاية فنية منزهة عن الأغراض ممثلة – على سبيل المثال – فى إذاعة " البرنامج الثانى " التى أنشئت عام ١٩٥٧ ، أو نظام التفرغ الذى يؤكد رعاية الدولة للفنون والآداب ، والذى بدأ عام ١٩٥٩[٢٦].

السيطرة على الكتّاب في عهد ناصر:

ولعل المشوار المهنى للكاتب يوسف السباعى (١٩١٧-١٩٧٨) الذى شغل منذ عام ١٩٥٤ وحتى موته التراجيدى مكانة مركزية داخل المؤسسة الأدبية المصرية يعطينا زاوية ممتازة ننفذ من خلالها فى محاولة لفهم طبيعة سير هذا النظام فى الخمسينات . فهذا الضابط الذى ينتمى لعائلة أرستقراطية تركية شركسية الأصل (وهذا ما يفسر لا شك بقاءه بمنأى عن مجموعة الضباط الأحرار) كان مؤلفا خصب الإنتاج لروايات عاطفية ربما لم تحقق له اعترافا من قبل النقاد ولكنها كفلت له شعبية حقيقية . وقد استطاع بشكل خاص كسب ود جمال عبد الناصر الذى عهد إليه بمهمة تنظيم الأوساط الأدبية والسيطرة عليها. تقلد يوسف السباعى منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للفنون والآداب منذ إنشائه عام ١٩٥٦، ثم جاء بعد هذا على رأس مؤسسات رئيسية تابعة للدولة ، أو مرتبطة بها ، تمثلت مهمتها فى حشد المعنيين بالأدب واتخاذ كوادر منهم، حتى استحق لقب "جنرال جيش الأدب"[٢٧]. وراح بحماس لا يكل ، بالترغيب أحياناً والترهيب أحيانا أخرى ، يكون حوله شبكة واسعة من الحلفاء ممن يدينون له بالفضل، وغيرهم . عن هذا ، يقول الكاتب سليمان فياض (المولود عام ١٩٢٩) :

> " فغايته هى استقطاب المثقفين، فى البداية بالإحسان إليهم، يوفر لهم عملاً ودخلاً قليلا ، ويظلون بحاجة إليه عن طريق المكافآت، ثم عليهم أن يثبتوا ولاءهم لشخصه ويحملوا حقيبته عنه حين يرونه، أو ينقلون إليه أخبار الوسط الثقافى، أو يقفون له احتراما إثر حضوره، أو ينوبون عنه فى الرد على معارضيه وخصومه، يكيلون لهم شتّى الاتهامات باللون الأحمر تارة وبالإنحراف تارة وربما بالخيانة تارة أخرى ، مصفقين له فى الندوات، مستخدمين عضلاتهم وأصواتهم المرتفعة تارات"[٢٨].

كانت جمعية الأدباء التى تأسست عام ١٩٥٥ فى إطار حشد سياسى ضخم للكتاب العرب على الصعيد الإقليمى[٢٩] هى أهم هذه المؤسسات. نشأت هذه الجمعية بمبادرة خاصة لم تكن لتصل إلى غايتها دون مساندة السلطة[٣٠] ، وكان هامش المناورة من جانبها محدودا : فنظراً لتوجس النظام أساسا من جميع أشكال التنظيمات المهنية الجماعية ، لم يكن يرغب فى وجود نقابة ذات طابع ليبرالى للمعنين بالأدب، تنتصب مدافعة عن حقوق أعضائها وحرياتهم على طريقة جمعيات الأدباء أو نوادى القلم Pen clubs الأوروبية[٣١] ، أو فى وجود اتحاد كتاب على الطراز السوفيتي. وفى أعقاب المؤتمر الثالث للكتاب العرب، المنعقد فى القاهرة فى ديسمبر ١٩٥٧، اتخذت الجمعية رسمياً اسم "جمعية اتحاد أدباء الجمهورية العربية المتحدة ". وهى تسمية عوجاء ، تعبر بالفعل عن الوظيفة المزدوجة التى ألقيت على عاتقها منذ ذلك الحين ، ممثلة فى تعبئة الكتاب وتحويلهم إلى كوادر. فمن ناحية اليمين ، رجحت كفة التحويل لكوادر: ففى خطابهم الداخلى كانوا يسمونها "جمعية " الأدباء، وتتمثل مهمتها فى إعطاء الجدل الأدبى إطاراً مؤسسياً حتى يتم "بصورة منظمة" تحت سيطرة الدولة. أما من ناحية اليسار فقد رجحت كفة التعبئة : ففى الخطاب المتداول خارجيا كانت التسمية السائدة هى بالأحرى "اتحاد" الأدباء، ومهمتها انتقاء تلك المجموعة الصغيرة من الكتاب المنوط بها صياغة النسخة الأدبية والثقافية من الناصرية التى كانت فى أوج نفوذها آنذاك ، ونشرها على الصعيد الاقليمى.

وفى ظل تلك الرعاية التى كفلتها لها الدولة ، اتخذت جمعية الأدباء مقراً لها فيلا كانت تخص أحد النبلاء بوسط القاهرة ، فى شارع القصر العينى رقم ١٠٤ وأصبح اسمها دار الأدباء . وسرعان ما أصبحت هذه الدار بؤرة هامة لاستقطاب الكتاب إلى الاشتراكية. فإلى جانب الندوات العديدة التى كانت تعقد طيلة الموسم الثقافى، اتخذت الدار أيضا طابعا أشبه بالأندية العديدة التى أنشئت فى البداية على الطراز الإنجليزى (أو بمعنى آخر ، التى أنشأها المحتل الإنجليزى) والتى كيفتها الأوساط المدنية أو المهنية المصرية لتلائم نمط حياتها الاجتماعية الخاص ، حيث يمكن تناول وجبات ميسورة الثمن ، والإطلاع على الكتب أو الصحف ، ولقاء الزملاء . ظلت الدار حتى أواسط السبعينيات الملتقى الرئيسى لكتّاب القاهرة ، والمقر الوحيد الذى يمكن أن يجمعهم على اختلاف انتماءاتهم ، مقابل المقهى والجماعات والنوادى الأدبية الخاصة التى كانت تضم مجموعات صغيرة منظمة إلى حد ما.

وقد رأس طه حسين جماعة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٥٥ (وتلاه توفيق الحكيم ، بعد وفاته عام ١٩٧٣) وكانت رئاسة شرفية تماما ، أما الإدارة الفعلية فكانت فى يد الأمين العام ، يوسف السباعى . أما مجلس الإدارة ، الذى انتخبه جميع الأعضاء والذى كان من المفترض أن يمثل مختلف اتجاهاتهم ، بعد اعتقال جميع الكتّاب المرتبطين بالحزب الشيوعى عام ١٩٥٩ ، فقد ظل حبيس المجموعة الصغيرة نفسها من اتباع يوسف السباعى . هذا الثنائى نفسه ممثلا فى "طه حسين ويوسف السباعى" ، ونمط الإدارة ذاته ، نجدهما فى جمعية أدبية رسمية أخرى ، وإن كانت مهمتها محدودة قياساً إلى الأولى رغم أنها شهدت فى الخمسينيات والستينيات ازدهاراً محققاً ، وأقصد بها " نادى القصة " . وهى جمعية خاصة أسسها يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس لتدعيم الكتابة الروائية فى الوقت الذى بدأت بالفعل تخرج عن دورها الهامشى[٣٢] . وبفضل وضع يوسف السباعى المتميز لكونه "محل ثقة " ناصر فيما يخص الشئون الأدبية ، سرعان ما تحول نادى القصة إلى جمعية شبه رسمية تحظى بالدعم المادى والمعنوى للدولة [٣٣] . ومن خلال الإصدارات التى كانت تنشر تحت رعايته، ومن خلال ندواته الإسبوعية ومسابقته السنوية ، لعب النادى دوراً هاما فى نشر القصة القصيرة وجعلها نوعا أدبيا جماهيريا ، وقد حظيت بالفعل بمكانة كبيرة خلال سنوات حكم ناصر. وبعودة كاشفة إلى الوراء ، لا تخلو من سخرية ، يتيحها له وضعه الحالى ككاتب طليعى ، يعطينا محمد البساطى (المولود عام ١٩٣٨) الحائز على جائزة عام ١٩٦٢، بعد ٣٥ عام ، صورة لما كانت عليه رعاية الدولة للفنون آنذاك ووضع نادى القصة[٣٤].

وفى نهاية الخمسينيات ، وبينما كان ناصر فى أوج نجاحه على الصعيد العربى وفى نظر الدول التى تحررت من الاستعمار ، أوكانت فى سبيلها إلى هذا، حصلت مصر – من خلال يوسف السباعى أيضا – على رئاسة هيئتين دوليتين للكتّاب: مؤتمر الكتّاب العرب ، والذى أصبح له مكتب دائم فى القاهرة عام ١٩٥٨، ومؤتمر الكتّاب الأفرو آسيوى[٣٥]. هاتان الهيئتان (اللتان تحولتا بعد وقت قصير من "مؤتمر" إلى اتحاد) كانتا بالفعل تحت سيطرة محكمة من الدول المولة ، فكانت هذه الدول هى من يقوم بتعيين رؤسائهما المحليين ، وتحديد الموضوعات والشعارات وبرامج العمل وخلافه. وكما نستطيع أن نتبين من خلال قراءة البيانات الختامية والتوصيات الصادرة عن اجتماعاتها فإن هذه التجمعات العربية والدولية للكتاب كانت قبل كل شئ أدوات الدعاية الأيديولوجية للدول التى كانت تحكم قبضتها عليها من خلف الستار ، لاسيما مصر فى عهد ناصر.

ومن غير المجدى أن نتوقف فى هذا المقام عند الخطاب الذى زخرت به تلك الوثائق والذى كانت أهدافه ثورية أكثر مما كان هو ثوريا. ولكن المدهش بالفعل –فى المقابل – هو البون الشاسع بين هذا الأسلوب الرنان المخصص للاستخدام الخارجى

والتحفظ الإبداعى والسياسى المسيطر آنذاك على المؤسسة الأدبية المصرية، والمتجسد فى شخصية يوسف السباعى الممثل الرسمى الأوحد للكتّاب المصريين فى الداخل والخارج ، الأمر الذى كان يضطره إلى نوع من الفصام. وفى هذا الصدد ، يقول الكاتب ادوار الخراط (المولود عام ١٩٢٦) والذى كان ما بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٧٨ من أقرب أعوانه فى المحافل الأفرو أسيوية :

" والغريب أن (يوسف السباعى) الأمين العام للتضامن الأفريقى الأسيوى وللكتّاب الأفريقيين الأسيويين كان يوقع بإمضائه على بيانات ووثائق وتحليلات (أعددت مشروعاتها ومسوداتها ليالى طولاً ولسنوات طوال) لم يكن يوسف السباعى الكاتب أو الصحفى أو السكرتير العام للمجلس الأعلى للآداب ليقبل أو يتصور أن يوقعها "[٣٦].

كذلك يُبرز نقد المؤسسة الأدبية التضاد بين الصورة التقدمية والثورية لنظام الحكم، والنزعة المتحفظة التى اتسمت بها الوفود الممثلة له فى مؤتمر الكتاب العرب أو الأفرو أسيويين[٣٧]. ونلحظ هنا أثر تناقض العلاقة بين نظام الحكم والوسط الأدبى: فمن ناحية رعاية الدولة للفنون ، كان اكتفاؤها بإضفاء "النظام وعدم الفوضى" على الوسط الثقافى يهدف إلى تأكيد النظام القائم فى هذا الوسط وتكريسه ، من خلال الكتّاب الأكبر سناً ، وهم عمالقة جيل ١٩١٩ ، ومن خلال المعايير والقيم الجمالية التى يدافعون عنها. ولكن فى المقابل ، وعلى صعيد التعبئة ، كان على هؤلاء الكتاب المشاركة فى صنع الأيديولوجية الرسمية "التقدمية" و "الاشتراكية" للدولة ونشرها على نطاق واسع. ومن ثم، كان عليهم اللجوء إلى لغة مزدوجة تزداد بوناً كلما اقتربوا من مركز السلطة السياسية.

ومع هذا ، فقد أسهم الوجه الآخر لأسلوب إدراة ناصر للوسط الثقافى، بما سمى سياسة "الاحتواء" ، فى التخفيف من حدة تحفظ المؤسسات الأدبية. كانت للمؤسسات التابعة لشبكة يوسف السباعى مهمة نظرية تتمثل – على حد قول سليمان فياض– فى "تجميع" الأدباء . لهذا لم يتردد القائد العام للأدب بفطنته فى رعاية كتّاب تتعارض مواقفهم السياسية والإبداعية ومواقفه الخاصة[٣٨]. ومع هذا، فإن هذا الأسلوب فى إدارة الوسط الثقافى من خلال تنظيمات (تابعة بشكل ما للدولة) تسيطر عليها أكثر قطاعات هذا الوسط تحفظاً من الناحية الإبداعية والسياسية ، بدأ منذ منتصف الستينيات يلقى اعتراضاً من جانب شباب طليعيين أخذ عددهم ونشاطهم يتزايد ، لاسيما وقد شجعهم تحول النظام " فى اتجاه اليسار" ، و إعادة دمج بعض من صفوة المفكرين أصحاب الاتجاه الشيوعى ، ممن خرجوا لتوهم من المعتقلات عام ١٩٦٤، والاستعانة بهم فى أجهزة الدولة. وقد ترددت بين جنبات دار الأدباء أصداء المشادات الكلامية المدوية التى كان يتراشقها اليسار واليمين ، بينما اتُهم شباب الكتّاب الطليعيين الذين كانوا يجتمعون فى مقهى ريش و إيسايفيتش بانتمائهم إلى تنظيم سرى موال لصين ماوتسى تونج ، واعتقلوا عدة أشهر[٣٩] قبل أن يتم الإفراج عنهم بتدخل شخصى من جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار اللذين استقبلا بحفاوة بالغة فى القاهرة فى مارس عام ١٩٦٧.

وفى البداية ، لم يوجه هذا الاعتراض ضد النظام نفسه وإنما ضد أسلوب إدارته. فقد ارتضى الكتاب "احتكار الدولة غير المرئى للثقافة" ،على حد قول أنور عبد الملك، ولكنهم انتهوا إلى أن هذا الاحتكار يخلق التزاما معنويا إزاءهم من جانب الدولة ، فوصول الكاتب للجمهور يعتمد على الطريقة التى تفى بها الدولة بهذا الالتزام . فكما تكفل الدولة وظيفة لجميع الخريجين نستطيع – تجاوزا – القول إنه كان عليها أيضا أن تكفل لجميع الكتاب الفرص نفسها للوصول إلى الجمهور[٤٠]. وفى ظل هذا النظام ، كانت المعايير التى تحكم هذا الوصول معايير سياسية (تبعاً لمدى قرب أو بعد الكاتب عن مراكز السلطة فى هذا الوسط) بل وبيروقراطية (تبعاً للأقدمية ، فتكون الأولوية لصاحب

الدرجة الأعلى) ، أما التحكم فى الأسواق فلم يكن له إن وجد سوى دور ثانوى. ومن ثم ، فإن الصراع من أجل السيطرة اتخذ داخل هذا الوسط شكل الصراع السياسى من ناحية كما كان صراعاً بين الأجيال من ناحية أخرى ، ويكاد الصراعان أن يتطابقا: فالكتاب المقربون من السلطة هم الأسبق والأوفر دراية بالمعارف والمنابع المتخصصة مقابل الكتاب المعترضين على هذا الوضع وهم أصبى وإن كانوا بعد صفر اليدين ، كما يقول أحد أفضل ممثليهم ، بهاء طاهر (المولود عام ١٩٣٥)

" وراح (النقاد الذين يعبّرون عن المؤسسة) يحرّضون السلطة على هؤلاء الكتّاب باعتبارهم وجوديين وشيوعيين ومخربين ورجعيين فى وقت واحد. كانت التهمة تختلف من وقت إلى آخر كى تكون مؤثرة إلى أبعد حدّ . ففى وقت سيطرة الاتحاد الاشتراكى "التقدمى" كنّا "وجوديين وسلبيين" ولما انتهى الاتحاد الاشتراكى والتقدمية أصبحنا "شيوعيين ومن انصار الحكم الشمولى" ! ... كل التُّهم كانت تصلح بشرط ألا نصل إلى المؤسسة وألا نصل إلى الجمهور"(٤١).

الرقابة : بين الحرية والمسئولية

بعيداً عن تقدم الحريات أو تراجعها ، كان لتاريخ الرقابة المصرية منذ بداية القرن العشرين ملامح ثابتة ، أكثرها وضوحاً هو تنوعها طبقاً للأسلوب التعبيرى المتبع ، من إصدارات (كتب وصحف) ، وعروض (مسرحية وسينمائية)، ووسائل إعلام مسموعة ومرئية (إذاعة وتليفزيون) . والكاتب الذى ، من أجل لقمة العيش أو لأنه اختار هذا طريقاً (والاثنان غير منفصلين) ، يمارس عدة أنواع من الكتابة ، ويلجأ إلى وسائط متعددة من أجل انتشار أعماله ، كان محكوما عليه بالوقوع فى نوع من الانفصام أشار نجيب محفوظ إلى أحد صوره الهيّنة(٤٢).

ثم إنها ليست خاصية مصرية ، فهناك حالات مشابهة من هذا الانفصام فى كل المجتمعات التى يجتمع فيها نظام سياسى مستبد مع وجود فروق اجتماعية كبيرةٍ بين طبقة المثقفين والجماهير. ولعل عقد مقارنة مع وضع الثقافة الروسية سيكون غالبا جديرا بالاهتمام(٤٣). ففى روسيا القيصرية أو السوفيتية ، كما فى مصر الملكية أو الجمهورية ، تعد وظيفة الرقابة الأولى وظيفة تعليمية أكثر منها قمعية ، أو هى بشكل أدق الوجه القمعى لمشروع الترسيخ والتعبئة الذى تنفذه الدولة ومثقفوها. لهذا لم تستقر الرقابة فقط فى النفوس ولكنها أصبحت مقبولة ، بل أن منتجى الفكر أنفسهم قاموا بالتنظير لها :

" إن هذه الحرية (أى حرية التعبير) حق طبيعى لكل مفكر ومبدع، بل هى مطلب ملح من مطالب المجتمع ككل، لأن المجتمع كما قلت فى أشد الحاجة إلى أفكار جديدة ومعارف جديدة وفنون جديدة يخرج بها من الجهل إلى العلم، ومن الفقر إلى الغنى، ومن التقليد إلى التجديد. ولكن هذه الحرية لا يمكن أن تكون مطلقة، بل يجب أن تكون مشروطة بشرطين: الأول امتلاك الصنعة، والآخر حضور الضمير.

حرية الفكر ليست حقا إلا لمفكر يستطيع أن يكتب فيقدم لنا أفكارا واضحة كاشفة مبنية على أساس منطقى سليم . نتفق معه أو نختلف، لكننا لا نستطيع إلا التسليم بأنه مفكر حقيقى. وحرية الابداع ليست حقا إلا لشاعر يستطيع أن يكتب فيقدم لنا قصيدة تهزنا وتمتعنا"(٤٤)، (...)(٤٥)

" ولو كنا فى مجتمع غير مجتمعنا بكل مشاكله وعوائقه الاجتماعية لما ترددنا فى المناداة باطلاق حرية الرأى والتعبير دون قيود أو حدود أيا كان مصدرها ، ولكن واقعنا يجعل مثل هذه الدعوة غير مسئولة اجتماعيا وضارة ثقافيا، فنحن فى مجتمع أغلبه من الأميين، ونحن فى مجتمع تغيب فيه قيم الحوار والمجادلة الرشيدة، ونحن فى مجتمع يتكون فيه الرأى العام بالانطباع لا

بالاقتناع، وكلها أمور تجعل من الرأى مسئولية اجتماعية أكثر من كونه حرية شخصية"[٤٦]، (...)[٤٧]

هذه الاستشهادات الراجعة للفترة نفسها (وهى ليست بعيدة) التى شهدت جدلاً مصريا حول حرية التعبير، والمقتبسة من مفكرين انتماءاتهم شديدة التباين (ما بين شاعر يسارى، وكاتب ليبرالى كبير، وأستاذ قانون مناضل فى سبيل العلمانية وحقوق الإنسان، وعالم كبير من علماء الأزهر)، تتيح لنا فهم السمة الرئيسية للنظام المصرى فيما يتعلق بالتحكم فى عملية نشر الإنتاج الفكرى والمتمثلة فى "النخبوية"[٤٨]. عبر هذه الكلمات تتردد دائماً فكرة أن حدود حرية التعبير تقف عند المسئولية الاجتماعية للمفكر الذى يعد مبدعاً ومعلماً فى آن. وفى هذا الصدد نلاحظ أن الخطاب المعاصر يندرج دائما فى إطار النموذج الذى تشكل فى عصر "النهضة العربية"، وبمقتضاه أصبحت مهمة المثقف (والكاتب بصفة خاصة) تتمثل فى إيقاظ الوعى من خلال إنتاج خطاب "صادق" عن الحياة الاجتماعية وتشكيل الذوق العام (من خلال احترام مجموعة من المعايير والقواعد الجمالية والأخلاقية). وبهذا لا تكون علاقة المثقف بالجمهور علاقة منتج بمستهلك بقدر ما تكون علاقة معلم بتلميذ، ولا تكون المسافة الثقافية بينهما اختلافا وإنما تراتب فى المكانة، لتظل "الجماهير" فى حالة من عدم النضج، أى تظل دوما قاصرا (بالمعنى القانونى للكلمة)[٤٩].

وتنعكس استمرارية هذه النماذج الموروثة من "النهضة العربية" من خلال نظام رقابى ظل فى مجمله دون تغير يذكر قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها. ولعل التجديد الوحيد الذى أتى به النظام الذى أفرزته ثورة ١٩٥٢ يتعلق بمسألة التعبير السياسى الذى أحكم سيطرته عليه عن ذى قبل. وفى المقابل، رسخ هذا العهد فى المجال الأدبى والفنى نظام الرقابة الذى قننه ووضعه كل من النظام الملكى والمحتل البريطانى منذ بدايات القرن[٥٠]. واستمر إذا هذا النظام يتبع قانونا يمكن أن نسميه قانون الحريات التنازلية: فكلما مست وسائط النشر الخاصة بالعمل جمهوراً عريضا، كلما أحكمت السيطرة عليها. فأقصى حرية هى الممنوحة للكتاب لأنه الأقل انتشار. فقد تم إلغاء الرقابة على الكتب عام ١٩٧٧، ولا يستلزم النشر أى تصريح مسبق، وما رقم الإيداع إلا إجراء إدارى محض، لا يتم عموماً احترامه تماما. وتحظى الصحف اليومية والدورية بحرية نسبية: وقد ألغيت أيضا الرقابة على الصحف بصورة شكلية منذ عام ١٩٧٤. ولكن فقط بدءً من عام ١٩٨٢، وتحت رئاسة مبارك، أصبحت حرية التعبير فى الصحف حرية فعلية. غير أن إصدار الدوريات لايزال خاضعاً لنظام يحصره فى نطاق ضيق للغاية، ولكننا رأينا أيضا فى المجال الأدبى والثقافى كيف يتحايل العاملون به بانتظام على هذا الأمر[٥١]. ويتناقص قدر الحرية بالنسبة لجميع الوسائط السمعية والبصرية (مثل المسرح، والسينما، والكاسيت، والفيديو وخلافه..) إذ تخضع كلها لرقابة مسبقة تتبع وزارة الثقافة (وهى إدارة الرقابة على المصنفات الفنية). وقد تم التوسع فيها مؤخرا وتنظيم نطاق عملها[٥٢]. أما أدنى قدر من الحرية فهو من حظ الإذاعة والتليفزيون التابعين للدولة، ولهما رقابة خاصة بهما تتبع وزارة الإعلام، وهى رقابة أكثر صرامة بكثير، ويدخل فى نطاقها الإنتاج الفنى (من دراما ومسلسلات وأفلام)[٥٣]. وبهذا، فإن:

" العمل الفنى الذى يعاد عرضه بالتليفزيون يمكن أن يتعرض للرقابة أربع مرات: الأولى عند نشره فى كتاب، والثانية لأخذ موافقة على إعداده للمسرح أو السينما، والثالثة بعد إعداده بالفعل وقبل عرضه على الجمهور، والرابعة فى حالة إعادة عرض ذات العمل من خلال التليفزيون"[٥٤].

ومن المنطلق نفسه، عادة ما يخضع تصدير أو استيراد السلع الثقافية خاصة الكتب لرقابة الدولة، ولهيئات البريد والجمارك مكاتبها الرقابية الخاصة بهذا الغرض. صحيح أن هذه الرقابة على الحدود خفت بشكل واضح لصالح انفتاح البلد

المتزايد على الخارج ، لاسيما أن وسائل الإعلام والاتصالات العالمية الجديدة مثل القنوات الفضائية وشبكة الانترنت وغيرها زادت بدورها من عدم فاعلية هذه الرقابة[٥٥]، غير أن وسائل ثقافية مادية أخرى مثل الكتاب والصحيفة والمجلة لم تستفد من حرية تداول الصورة وكل الوسائط اللامادية ، فما زال دخولها وخروجها من الأراضي القومية مراقبا بإحكام[٥٦]. وبشأن الرقابة على الحدود ، تجدر الإشارة إلى أن الرقابة هنا لم تعد فقط تعليمية وقمعية ، ولكنها سياسية قبل كل شئ : فالجهاز الثقافي الخاص بالدولة يسعى إلى السيطرة على صورة مصر كما تريد أن تبدو عليها في الخارج ، كما أن صورة مصر المنتجة في الخارج يعاد استيرادها محلياً. والمسألة بالفعل حساسة نظراً لشعور المثقفين المصريين منذ عهد الاستعمار بأن "حقهم الطبيعي" في تمثيل الدولة سلب منهم: فما زالت مقولة "الإساءة إلى سمعة مصر" تستخدم ذريعة لتطبيق الرقابة في مناسبات عديدة ، ويؤيدها ، بل يطالب بها بعض المثقفين اصحاب الانتماء شديد السطحية[٥٧].

وبما أن اهتمامنا في هذه الدراسة ينصب في المقام الأول على الإنتاج الأدبي فإننا غير معنيين بكل هذا النظام الخاص بوضع حدود للإنتاج الفكري والفني ، على الأقل في الفترة اللاحقة على عام ١٩٧٧ ، وإلا غاب عن نظرنا أن مصر ، مثلها مثل غيرها بل أحيانا أكثر لا يمثل الكِتاب فيها الوسيلة الوحيدة التي يقوم الكاتب من خلالها بنشر عمله ، فأحياناً ما تنشر رواية أو مجموعة قصصية في الصحف والمجلات قبل صدورها في كتاب. وأحياناً ما يتم اقتباسها في عمل إذاعي أو مسرحي أو تليفزيوني أو سينمائي أو تترجم إلى لغة أجنبية. فنظراً لضعف انتشار الكتاب، تمثل عملية تحويل العمل الأدبي إلى وسائل أوسع انتشاراً عنصراً أساسيا من عناصر توسيع مساحة المعرفة الاجتماعية بالكاتب المصري ، بينما تمثل هذه الوسائل فرصة لجميع أنواع التدخلات: من رقابة صريحة وعلانية إلى رقابة غالباً ما تكون ضمنية متمثلة في السوق والأهواء والذوق الدارج وغيرها من عوامل تدفع بنوعية من الأعمال إلى الشاشة ولا تدفع بغيرها ، ومن ثم تشهد بعض التغيرات. ونستطيع أن نسوق نماذج عديدة لقصص أو روايات صدرت بحرية في صورة كتاب بينما رُفض نشرها في الصحف أو المجلات[٥٨]، ومسرحيات حُظر عرضها على خشبة المسرح بينما نشرت قبل أو بعد هذا الرفض[٥٩] . فعلى الرغم من دعتها الظاهرية إلا أن الرقابة المسرحية لم تفقد فاعليتها منذ الستينيات وحتى يومنا هذا[٦٠]. والأكثر شيوعاً أيضا أن كتّاب السيناريو في الإذاعة أو التليفزيون المصري ، سواء اقتبسوا أعمالاً أدبية أو كتبوا أعمالاً أصلية ، فإن عليهم الاستجابة إلى نظام محظورات صارم أصبح يضفي على الأعمال المصرية صبغة غير واقعية ، لا سيما بعد تزايد عدد مشاهدي القنوات الفضائية التي تبث عبر الأقمار الصناعية.

والحقيقة أن دوام هذا النظام القمعي / التعليمي يفسر كيف أن الرفض الذي غالباً ما يبديه الكتاب إزاء التدخل الرقابي للدولة لا يفضي في أغلب الأحيان إلى المطالبة بإلغاء هذه الرقابة ، وإنما بأن تترك لهم عملية إدارتها. فهذا ما نستخلصه على سبيل المثال من أعمال مؤتمر الأدباء الشبان الذي انعقد في الزقازيق عام ١٩٦٩ ، وبمقتضاه :

> "يرى المؤتمر ضرورة وضع معايير واضحة للرقابة على المصنفات، وأن ينصرف جهد الرقابة الأساسي إلى تدعيم الخط الثوري الذي ارتضاه تحالف قوى الشعب العاملة في الميثاق ، وذلك أيمانا بأن تحرير الأرض رهن بتحرير الفكر ، وضرورة تكوين رأى عام حرّ وقوى . على أن يقوم على الرقابة مثقفون على مستوى المسئولية، وأن يحتكم عند الخلاف مع الرقابة إلى لجنة من الأدباء والفنانين."[٦١]

ومـع الاخـتلاف الكـبير فـى سـياق التسـعينيات إلا أن الأمـر لم يـتغير بصـورة أساسـية ، ففـى يـناير مـن عـام ١٩٩٤ نجـد "بـيان المـثقفين المصريين" الـذى أعدتـه الطليعة الأدبـية والفنـية الـتى تجـتمع فـى أتيليه القاهـرة يطالـب بـ " إلغـاء حـق أيـة جهـة أياً كانت فـى مصـادرة الأعمـال الإبداعـية أو الفكـرية أوالفنـية " (وتسـتخدم كـلمة مصـادرة بالنسـبة للعمـل الفكـرى الـذى لم يخضـع لـرقابة مسـبقة) و " اعتـبار الـرقابة عـلى المصـنفات الفنـية مهمـة قاصـرة عـلى مـنظمات الفـنانين المسـتقلة"[٦٢] . ويمكـن فـى إطـار هـذا المـنطق نفسـه أن نـدرج مواقـف عديـدة أو مـبادرات مـن كـتاب تهـدف إلى تدعـيم أشـكال مـن الـرقابة أو إعادتها مـن جديـد[٦٣]: لـتقف فـى مواجهـة رقابـة الدولـة الـتى يـتم دومـا التشـكيك فـى صـلاحيتها وفـى مـدى تفهمهـا للأمـر، ولكـنها تـناهض فـى الوقـت نفسـه الحـرية الكاملـة الـتى تفضى كمـا يـرى المعنـيون إلى دغدغـة أدنـى الغرائـز لـدى الجمهـور. والحـل الأمـثل كمـا يـرونه ربما تمثل فى وجود رابطة أدبية وفنية تكفل هذا الانضباط الذاتى بنفسها.

وتتضـح لـنا نخـبوية القطاعـات المسـيطرة فـى الوسـط الأدبـى مـن موقفهـا مـن المنـتجات الجماهيريـة الـتى تعكـس الجانـب الـتجارى للـثقافة أكـثر مـن خـلال موقفهـا مـن هـذه النوعـية مـن الأعمـال الـتى تعـد اسـتثنائية فـى كـل الأحـوال . فقـد عـاد فـى عهـد ناصر ذلـك الصـراع التقلـيدى بـين "الـثقافة الرفـيعة " و "الفـن الهـابط" لـيطفو مـن جديـد بعـد أن كـان قـد خـبى بعـض الوقـت ، ثـم أخـذ أبعـاداً جديـدة بـدءً مـن السبعينيات بعدما أعاد النظام الحـرية لكـبار وصـغار المـنتجين فـى مجـال الصـناعة القومـية للسـينما والمسـرح والأغنـية. هـذا الجـدل الـذى أثارتـه فـى ذلـك الحـين بعـض المسـرحيات مـثل "مدرسـة المشـاغبين"[٦٤]، وبعدهـا ببضـع سـنوات أغنـيات لأحمـد عدويـه[٦٥]. وحـتى يومـنا هـذا ، لا يكـاد يمضـى عـام دون أن يتسـبب الـنجاح الجمـاهيرى لمسـرحية أو فيـلم أو أغنـية غـير مطابقـة "لـذوق" النخـبة المـثقفة أو للأيديولوجـية الرسمـية فـى إثـارة جـدل واسـع بـين المـثقفين مـن كـل نـوع . فانـتقاد هـذا "الفـن الهـابط" تصـاحبه غالـبا أصـوات تناشـد القـائمين عـلى الـرقابة بمـزيد مـن الـيقظة والتشـدد . كذلـك ، لاحظـنا عـام ١٩٩٢ تـناقض المشـاعر الـتى خلفـتها لـدى المـثقفين محاولـة عـلماء الأزهـر مصـادرة بعـض الأعمـال المعروضـة فـى معـرض الكـتاب ، مقـابل اللامـبالاة الـتى اسـتقبل بهـا هـؤلاء المـثقفون أنفسـهم ، قبـلها ببضـعة أشـهر، التوسـع فـى نظـام الـرقابة السابقة على جميع "الأعمال المسموعة والمرئية" بمقتضى القانون رقم ٣٨ لعام ١٩٩٢[٦٦].

ومـن كـل مـا سـبق نخلـص إلى اسـتنتاجين، أولاً أن مـا هـو مكـتوب ، والكـتاب بوجـه خـاص ، الـذى تنـتجه الصـفوة وتسـهلكه ، كـان ومـازال الأقـل تأثـراً بالـرقابة، والمفارقـة هـى أن أى تدخـل مـن جانـبها فـى شـأنه هـو أكـثر مـا يـثير اعتراضـا صاخباً. ثانيا، أن فـى هـذا الجـدل الدائـر حـول الـرقابة يـأتى السـؤال بشـأن "مـا" يجـوز ومـا لا يجـوز فـى المرتـبة الثانـية قياسـاً إلى السـؤال الخـاص بـ "مـن" يقـرر مـا يجـوز ومـا لا يجـوز ؟ ومـن هـذا يتضـح أن جمـيع أطـراف النخـبة المصـرية المـثقفة يجـتمعون عـلى تناقضـهم – عـلى الخـرافة المـتعلقة نفسـها بالكـتابة ، وعـلى إعـلاء مفـرط مـن شـأن الكـلمة المكـتوبة . وهـم فـى هـذا يـنزعون إلى اسـتخدام خـبرتهم الخاصـة، أى تملكهـم للكـتابة، فـى صـياغة عـبارات لهـا تأثيرهـا عـلى المخـيلة الاجتماعـية القومـية ، لاسـيما أن هـذه الخـبرة تجعـلهم يصـلون إلى مراكـز فـى السـلطة الرمـزية تمكـنهم مـن الـتحكم بـالفعل فـى جهـاز إنـتاج المخـيلة الاجتماعية وتوجيهه ، كما سوف يتبين لنا الآن.

بين المطالبة بالحرية ووضع السلطة:

وبهـذا تطـرح الأمـثلة السـابقة مسـألة الحـدود بـين الـرقابة الخارجـية والـرقابة الداخلـية داخـل هـذا الوسـط ، أو بـين التقيـيم الـنقدى والـرقابة فـى وسـط ثقـافى محـدود الاسـتقلالية، حيـث أن الصـراعات عـلى السـيطرة الرمـزية يقـوم بحسـمها إلى حـد بعـيد وضـع النشـطين داخـل نطـاق السـلطة . فالناشـرون ورؤسـاء الـتحرير والمشـرفون عـلى نشـر السلسـلات أو الإصـدارات الـتابعة للدولـة، وأعضـاء لجـان القـراءة فـى مسـارح الدولـة فـى الإذاعـة والتلـيفزيون ، وهـم أنفسـهم فـى أغلـب الأحـيان شـعراء وكـتّاب وسيناريسـت وغيرهـم ،

يوجهون الإنتاج الأدبى والفنى ويسيطرون عليه من خلال وضع معايير صريحة – إلى حد ما– بحيث أن كل قرار يتخذ وفقها يكون ثمرة عملية موازنة معقدة بين الضغوط الخارجية (السياسية والأيديولوجية وغيرها) والرهانات الداخلية فى الوسط الثقافى ، أو يأتى تعبيراً سواء عن الوضع الرمزى المزدوج لهذه الشخصية داخل الوسط الثقافى أوالسياسى (أى داخل مجال السلطة). وتكمن أهمية النظام الضمنى للرقابة فى أنه يتيح تفسير تناقض العهد الناصرى الذى تميز بإحكام السيطرة على الإبداع الأدبى والفنى والذى شهد أيضا أقل قدر من الرقابة الصريحة قياساً إلى الفترات اللاحقة. ففى ختام دراسة حول الرقابة على المسرح ما بين عامى ١٩٢٣ و١٩٨٨ ارتكَزَت على الأرشيف المحفوظ فى المركز القومى للمسرح والسينما ، أبرز سيد على إسماعيل التناقض فى الفترة ما بين عامى ١٩٥٥ – ١٩٦٨ ، حيث لم ترفض الرقابة خلالها أى نص مسرحى ، والعقدين التاليين اللذين شهدا تزايد عمليات الرفض . ويفسر هذا بنوعية لجان القراءة فى الستينيات حيث كان " عمالقة الثقافة المسرحية مثل محمد مندور وعبد القادر القط وعلى الراعى ورشاد رشدى (   ) يقومون بعملية تقطير وتصفية للنصوص المسرحية قبل أن تُراقب من قبل الرقابة الرسمية "[٦٨]. ويقدم سيد على إسماعيل فى دراسته نص بعض تقارير أعضاء لجان القراءة تلك : وهى وثائق مثيرة للاهتمام بشكل خاص . فبما أنه لم يكن مقدراً لهذه التقرير أن تنشر، فقد استخدم كتاب التقارير هذا الخطاب التعليمى/ القمعى الذى يعد من خصائص الطبقة المثقفة المصرية دون قناع أو تحفظ . فنجد فى أحد التقارير المؤرخة بتاريخ ٢٥ يونيو ١٩٦٢ لويس عوض يقول : "المسرحية نافعة للشباب فى سنّ معين لأنها تؤكد بعض القيم المثالية الهامة ، وإن كانت طبعاً من الناحية الفنية مباشرة فى دعوتها مما ينتقص منها " ... هى " صالحة للتمثيل فى أوساط الطلبة وفى المسرح الريفى"[٦٩].

ومازال الإغراء كبيراً للنشطين فى الوسط الثقافى للّعب على الوجهين، أى لاستخدام رصيدهم السياسى ليفرضوا على هذا الوسط قيمهم الخاصة التى يدافعون عنها. وقد استطاع أكثر من كاتب تنمية هذا النوع من الرصيد ، فكلما تمكن من فرض نفسه على السلطات الرقابية كلما زادت حريته فى النقد والتعبير. والنموذج المعروف لهذه العلاقة هو نجيب محفوظ وكان تحت حماية هيكل الذى حصل له من ناصر مباشرة على تصريح بمتابعة نشر "أولاد حارتنا" فى الأهرام عام ١٩٥٩ ، ثم تحت حماية ثروت عكاشة وزير الثقافى آنذاك ، وحصل من خلاله – بالطريقة نفسها – على تصريح بنشر "ثرثرة فوق النيل" عام ١٩٦٦[٧٠]. وبصفة عامة ، غالباً ما تكون الرقابة أكثر صرامة مع المؤلفين المبتدئين أو غير المعروفين على نطاق واسع عنها بالنسبة للكتّاب المعروفين . والأمر يزداد وضوحاً حينما يتحرك كبار الكتّاب فى نفس الساحة الاجتماعية الخاصة بمن لديهم حق الرقابة على أعمالهم ، كما هو الحال فى مصر المعاصرة ، وهو ما يبرزه سيد إسماعيل بصورة غير مباشرة فى مجال الرقابة المسرحية حينما يقارن بين قائمة المسرحيات التى رفضتها الرقابة ما بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٨٨ وقائمة ما أجازته منها بعد مفاوضات جرت بينها وبين المؤلف ، يقول :

" وإذا نظرنا إلى هؤلاء الكتاب (الذين رُفضت مسرحياتهم) مع ملاحظة تاريخ رفض أعمالهم المسرحية ، سنجدهم فى هذا الوقت– منذ صدور قانون الرقابة عام ١٩٥٥ حتى عام ١٩٨٨– من الصف الثانى أو الثالث من الكتاب المسرحيين فى مصر. أما كتاب الصف الأول– فى نفس الفترة الزمنية– فقد كانوا يدافعون بكل قوة عن أعمالهم المسرحية المرفوضة. أو بمعنى آخر كانت الرقابة تضع فى اعتبارها اسم الكاتب، واسم الفرقة، واسم المسرح قبل تقييم المسرحية رقابيا، فهذه الأسماء لها معاملة رقابية خاصة. لذلك لم نجد أية مسرحية مرفوضة رفضاً نهائياً لأى كاتب مسرحى مصرى من الشاهير فى ذلك الوقت"[٧١].

هـذا الالتباس النسبى فى الحدود ما بين الرقابة والنقد يتجلى من خلال العديد من المواقف الجدلية الأدبية التى تتحول خلالها عملية نقد عمل أو مؤلف إلى مطالبة شبه صريحة بالرقابة وهو شكل من أشكال النقد التى يستنكرها ضحاياه ويعتبرونه من قبيل "استعداء السلطة على الكاتب" . وعلى عكس النموذج السائد الذى يضع "الثوريين" أو "الأصوليين" فى دور الرقيب مقابل "التقدميين" أو "الليبراليين" فى دور المدافعين عن الحريات، يوضح التاريخ المعاصر أن الجانبين، فى صراعاتهم فيما بينهما كما فى صراعاتهم الداخلية ، كان من بينهم دائماً كتّاب على استعداد لاستخدام وضعهم فى محيط السلطة لإسكات من لا يشاركونهم الرأى من نظرائهم. ولنذكر فى الستينيات "المذكرة السوداء" التى اتهمت فيها لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب أنصار الشعر الحر " بالوقوع تحت تأثيرات تتعارض وروح الثقافة العربية الإسلامية " ، و "استخدام أشكال تعبيرية مستمدة من ديانات غير الإسلام -الذى ينكرها- مثل الخطيئة والصليب والخلاص " و " السماح لأنفسهم باستخدام لفظ الألوهية وكأنه ما زال يحمل معناه الوثنى " وجميع الأشياء " التى لابد أن تجعل كتاباتهم مرفوضة"(٧٢). وكذلك الجدل الذى أثاره فى السنوات اللاحقة المثقفون الشيوعيون، الذين أعيد دمجهم فى أجهزة الدولة ، ضد أعمال أدبية أو مسرحية (كتبها مؤلفون قريبون منهم أيديولوجيا) تنتقد النظام بشدة . ويتهمون هذه الأعمال بأنها " تبذر بذور التشكك والريبة فى اللقاء الثورى الذى يتم فى بلادنا بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدمية والاشتراكية "(٧٣). وخلال العقدين التاليين أدت السيطرة التى اقتصرت على معسكر "المتحفظين" إلى الانفراد بهذه الممارسة، بداية من المقالات التى تفوح منها رائحة مكارثية أعوام ١٩٧٤/١٩٧٦ والتى يستنكر فيها صالح جودت (١٩١٢-١٩٧٦) "التلوث الفكرى" لـ " قرامطة " الفكر والثقافة (وهم الكتاب المنسوبون عن حق أو عن باطل للشيوعية)(٧٤)، وحتى الخطاب الذى وجهه ثروت أباظة ، بصفته رئيس اتحاد الكتاب، إلى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب احتجاجاً على نشر قصيدة إباحية من وجهة نظره فى مجلة "إبداع" عام ١٩٩٢(٧٥). وعودة إلى مسك العصا من الوسط فى التسعينيات: فبعد تهميش الكتّاب الذين ارتبطوا بمنظومة السادات فى عملية توزيع الأدوار السياسية والإعلامية الجديدة ، إذ بهم يطالبون بالرقابة . ويحتج أحد الكتاب ممن أمضوا حياتهم المهنية فى ظل ثروت أباظة قائلا :

" وبعيداً عن الحديث عن قضايا التطرف والإرهاب (...) التى أصبحنا وكأنها زادنا اليومى نطالعه كل ساعة من ليل ونهار مردداً على ألحان مختلفة (...) حتى أصبحت كل الآراء وكأنها دقات طبول بربرية ضاقت بها الأذن وزهدت فيها الأبصار، وانعكس ذلك كله على هيئات البث الإعلامى والأدبى والثقافى ، وتخندق خلفها " بعض الناس " فاستغلوها لصالحهم وأباحوا لأنفسهم ولمن معهم " حرية الفكر والإبداع " وحرموا من يخالفهم أو من لا يعرفونهم من مجرد الخطو إلى عتبات مقدساتهم الثقافية والفنية والإعلامية "(٧٦).

وبعد أن استعرض الناقد جابر عصفور (المولود عام ١٩٤٤) محصلة سنة ١٩٩٧ التى شهدت أعنف الصراعات الرمزية داخل الوسط الأدبى ، وبعد أن قدم عرضاً تقليدياً لتصارع "الفكر الظلامى" و "الفكر التنويرى" ، شرع فى تحليل الحرب الأهلية الدائمة التى تلتهم الطبقة المثقفة "المستنيرة"(٧٧). وخلف الهجوم الشديد ، نتبين كيف لمس جابر عصفور لب المسألة حينما ألقى الضوء على "الآلية القمعية" التى تعد أساس الصراع الذى يدور داخل الوسط الثقافى من أجل السيطرة . ومع هذا، يظل التحليل سطحيا لأنه لا يرجع إلى الأسباب الأيديولوجية والمؤسسية لما يمكن أن نسميه بـ "أعراض التسلط" لدى الكاتب والمفكر المصرى . وعلى الصعيد الأيديولوجى ، نتبين من خلال الأمثلة المذكورة أعلاه أن السياسة مازالت تحكم الصراعات داخل الوسط الأدبى بشكل قوى ، فبالنسبة لأغلب المؤلفين ، لا يوجد فارق بين المحيط الفنى والمحيط

الجماهيرى، بين الكائن /الكاتب - والكائن فى المجتمع ، فمن يخرق المعيار الأخلاقى أو الأيديولوجى علناً قد يفقد فى اللحظة نفسها أهليته بصفته فناناً. ولعل وضع الكاتب الفرنسى سيلين Céline ، الذى يحظى -بصفته كاتباً - بشهرة واسعة ، على الرغم من "لا أخلاقيته"، لا يمكن مجرد التفكير فى إمكانية حدوثه فى مصر[٧٨]. وعلى الصعيد المؤسسى، تنتج أعراض السيطرة التى يعانى منها المثقف المصرى عن التناقضات اللصيقة بوضعه الاجتماعى: ففى سوق السلع الرمزية الذى ما زالت الدولة تحكمه وتسيطر عليه، مازال الاندماج فى أجهزة الدولة الخاصة بالثقافة والإعلام هو الذى يحكم عملية الوصول إلى الموارد وإلى الجمهور. وفى الوقت نفسه ، فإن هذا المزيج من التحكم السياسى والتفكك الإدارى الذى يميز اليوم عملية تسيير هذه الأجهزة يدفع بعض القائمين عليها - بشكل متزايد - إلى "خصخصة " السلطة والنفوذ المرتبط بالمناصب التى يشغلونها لصالحهم . من هنا تكونت صورة الوسط الأدبى وقد تحول إلى ساحة معارك لا يتجابه فيها جيشان وإنما عدد كبير من الجنرالات ، زعماء فرق وقناصين ، فى حالة صراع دائم ، وحيث التحالفات والتبعيات غير ثابتة ، بل هى فى حالة تغير مستمر.

ومع هذا ، فإن التناقض بين خطاب تسيطر عليه إشكالية الحريات (حرية التعبير والإبداع والرأى وغيره) والممارسات السلطوية ، ليس حكراً على الوسط الأدبى فقط : فكل ما يفعله هو أنه - بطريقته - يعيد إنتاج قانون اللعب السارى فى وسط السلطة ككل . فاللجوء للأيديولوجية الليبرالية لدى الصفوة السياسية والاقتصادية له وظيفة مزدوجة : تتمثل فى سحب الشرعية عن المعارضة الإسلامية وبناء صورة للذات تتوافق وما تنتظره أو تطالب به شخصيات سياسية واقتصادية أجنبية. فالحديث عن الحريات فى الوسط الثقافى يسهم بالطبع فى إرساء عملية المطالبة بالاستقلالية التى تعبر عنها الشخصيات الأكثر تمسكا بقيم الفن ، والفكر، والأدب. ولكن بمجرد أن يتحول هذا الحديث إلى مضغة فى الأفواه كما هو الحال اليوم ويشيع فى أكثر قطاعات هذا الوسط تبعية فإنه يتدهور ليصبح مجرد لغة جوفاء يستخدمها هؤلاء الأشخاص فى صراعهم من أجل السيطرة داخل الوسط وللوصول إلى مصادر السوق العالمى.[٧٩] وفى ظل هذه الظروف، تزداد الفجوة اتساعاً بين القول والفعل: فالمؤسسات التى تمارس الرقابة فرضاً ، أو بموجب صلاحية ، تسعى إلى إخفاء تدخلها، بينما نجد فى المقابل أن الشخصيات التى تلجأ إلى استراتيجيات تأخذ أبعادا درامية أو تتخذ مواقف طبيعية فى الحياة الأدبية (مثل رفض النشر أو تأجيله ، أو تدخل الناشر فى النصوص المقدمة وغيره) يتعرضون للانتقاد الشديد بل وللاستفزاز من جانب ضحاياهم المزعومين[٨٠].

خاتمة:

كما أن الصراع بين "الإرهاب والتطرف" هو ذريعة للإبقاء على قانون الطوارئ وترسانة أخرى من القوانين الاستثنائية ، فإن التنافس بين المعسكرين التقليديين المتعارضين فى الطبقة المثقفة يسمح للنظام بإحكام قبضته على الجانبين. ففى القضايا العديدة التى شهدت مؤخراً مواجهة عنيفة بين الجبهة الدينية المتحفظة، والجبهة العلمانية الليبرالية، بدءً بمقتل المناضل العلمانى فرج فوده (١٩٩٢) وقضية نصر حامد أبو زيد (١٩٩٣- ١٩٩٦)[٨١] ووصولا إلى قضايا الرقابة على الأعمال الأدبية التى تزايدت فى الآونة الأخيرة (قضية حيدر حيدر عام ٢٠٠٠، وقضية ما سمى بـ "الروايات الثلاث" عام ٢٠٠١) رأينا كيف لعبت السلطة أحياناً دور رجل الدين ضد الليبراليين ، والعكس أحياناً أخرى ، تبعاً لصالحها الخاصة . وبالإضافة إلى أن هذه اللعبة المزدوجة تسمح للدولة بتأكيد وصايتها على الجانبين بفرضها على اللعبة قوانين قمعية متزايدة - كما فى هذه الحالة - ، فإنها تسهم أيضاً فى تفاقم حدة التوتر بين "المعسكرين". والنتيجة أن الطبقة المثقفة العلمانية واليسارية التى ينتمى إليها الجناح المستقل فى الوسط الثقافى خرجت بدورها من هذه اللعبة ، ثلاثية الأطراف ، أكثر من خاسرة. فالاختيارات التى تمت خلال السبعينيات وتعمقت فى التسعينيات زادت من حدة شفافية الدولة إزاء نظرة

الخارج واندماجها فى السوق العالى. أما بالنسبة لمنتجى الفكر والأدب فقد تمخض هذا الوضع بالنسبة لهم عن رؤية أوضح ووصول أكبر للخارج (والنموذج الذى يرمز إلى هذا فى الوسط الثقافى هو حصول محفوظ على جائزة نوبل) ، الأمر الذى يمكن أن يستعينوا به لتدعيم الدفاع عن قيم الاستقلال والحرية والحق ، وهى القيم المؤسسة لمارستهم الأدبية والفنية والفكرية. وأخيراً، فإن على زملائهم فى أوربا وأمريكا وغيرها وعلينا أنفسنا ، نحن الباحثين المستعربين مساعدتهم بإسهامنا فى إسماع أصواتهم على نحو أفضل فى اللغات الأخرى ، وفى العواصم الثقافية المؤثرة.

الهوامش:

١. إرجع إلى ما قاله نجيب محفوظ عن تناقض ما يصرح به أحيانا مع ما يكتبه فى رواياته : جمال الغيطانى – "نجيب محفوظ يتذكر".

٢. كلمة "كاتب" فى : "الموسوعة الإسلامية"
R. Sellheim et D. Sourdel · *Encyclopédie de l'islam* (2e éd) IV, P. 785.

٣. تحت إشراف كلود أودبير Claude Audebert ، جامعة بروفنس ١٩٩٩ ٥٥٩ ص .

٤. قبل عام ١٩٥٢ ، وصل مفكرون عظام مثل طه حسين ومحمد حسين هيكل إلى مناصب وزارية ستصبح ، فى ظل دولة الضباط الأحرار ، مخصصة للعسكريين بمقتضى الامتياز الممنوح " لأهل الثقة " على " أهل الخبرة " .

٥. كثيرا ما يتردد هذا الاستنتاج ، بشأن المعاملة الأفضل التى يحظى بها الإبداع الأدبى والفنى قياسا إلى الأشكال التعبيرية الأخرى عند تقييم العهد الناصرى. إرجع على سبيل المثال إلى ما قاله نجيب محفوظ فى :
رجاء النقاش " نجيب محفوظ ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته " – القاهرة – مركز الأهرام للترجمة والنشر – ١٩٩٨ – ص ١٣٨ .

٦. بدأ العديد من كتاب جيل ١٩٥٢ حياتهم السياسية والأدبية فى ظل هذه الظروف مثل : محمود أمين العالم ، يوسف أدريس ، على الراعى ، أحمد رشدى صالح، عبد الرحمن الشرقاوى ، يوسف الشارونى ، ولطيفة السيد وغيرهم . إرجع إلى: غالى شكرى "الماركسية والنقد الأدبى فى مصر" – قضايا فكرية – رقم ١١–١٢– يوليو ١٩٩٢، ص ١٧٣–١٥٢ .

٧. صنع الله إبراهيم ، الذى اعتقل ما بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٤ ، يعتبر معتقل الخارجة جامعة حقيقية بمكتبتها وحلقاتها النقاشية ومسابقاتها الأدبية، وخلافه. (حوار أجرى فى الثامن من يناير عام ١٩٩٥). ومع هذا ، كان للاعتقال أثر مضاد فى حالات أخرى ، فحطم المستقبل الأدبى الذى كان فى بداياته لأشخاص مثل محمد إبراهيم مبروك الذى اعتقل من ١٩٦٧ إلى ١٩٦٨، أو محمد رميش (١٩٣١–١٩٩٢) الذى اعتقل عام ١٩٧٥، ويمكن بشأن هذا الرجوع إلى : عبد الرحمن أبو عوف فى : "أدب ونقد"، أكتوبر ١٩٩٢، ص ٦٥–٦٨.
وعن الحياة الأدبية فى سجن الخارجة ، إرجع أيضا إلى شهادة فخرى لبيب: "الإبداع والمبدعون فى المعتقلات والسجون " قضايا فكرية رقم ١١–١٢– يوليو ١٩٩٢ ص ١٧٤–١٩٠ .

8. Marina Stagh, *The Limits of Freedom of Speech, Prose Literature and Prose Writers in Egypt under Nasser and Sadat*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Oriental Studies, 14, 1993.

خاصة الفصل الرابع :
"Writers Arrested, Detained or Imprisoned", p. 63 – 87 et annexe A. p. 312 – 360.
وعلى عهدتها نقول إنه نظرًا لميل الأجهزة القمعية إلى إجراء حملات اعتقال واسعة، فإن عمليات التعذيب من جانب الشرطة وغيرها من ممارسات (مثل الاعتقال، والتسريح، ومنع النشر..) فى الأوساط الثقافية لم تكن دوماً من نصيب المناضلين الفعليين فقط، بل أصابت أيضا "رفقاء طريق" أو زملاء لم يكن لهم نشاط سياسى، بل كانوا ضحايا الوشاية بهم أو تصفية حسابات معهم. ولابد من التوقف عند كل سيرة ذاتية والنظر فى كل حالة على حدة لتحديد ما جرى ، وهى عملية شديدة

الحساسية، ذلك أن العديد من تلك الشخصيات لا تتحدث إلا بتحفظ مشروع عن تجارب مرت بها وعانت خلالها وتركت فيها أثراً طويل الأمد.

٩. مصطفى عبد الغنى ، "المثقفون وعبد الناصر" القاهرة الكويت دار سعاد الصباح ١٩٩٢ . وهو يبدى العديد من الأحكام القاسية ضد كبار المثقفين الليبراليين مثل طه حسين وتوفيق الحكيم وحسين فوزى (ص ٣٠٨-٣٠٦ ص٤٨٦ ٤٨٤ وكذلك بالنسبة للجيل التالى الذى كان أكثر ارتباطاً بالنظام مثل لويس عوض (ص ٨٢-٤٨٠) ويوسف إدريس (ص ٨٣-٤٨٢) وغيرهم.

١٠. سماح إدريس ، المثقف العربى والسلطة، بيروت، دار الأدب ، ١٩٩٢. وهو النقد الأساسى الذى يوجهه له محمود أمين العالم فى : الأدب، ديسمبر ١٩٩٢ ص ٦٩.

11. Ceza Kassem Draz, "Opaque and Transparent Discourse in Sonallah Ibrahim's Works" in : Ferial J. Ghazoul et Barbara Harlow, *The View from Within, Writers and Critics on Contemporary Arabic Literature*, Le Caire, AUC Press, 1994, p. 136 – 137.

12. Sonallah Ibrahim, " *Etoile d'août*... vingt ans après ", *Peuples méditerranéens* n° 74- 75, janvier – juin 1996, p. 298.

13. Alain Rousillon, "Intellectuels en crise dans l'Egypte contemporaine" , in Gilles Kepel et Yann Richard (dir.), Intellectuels et militants de l'Islam contemporain, Paris, le Seuil, 1990, p. 215.

14. Yves Gonzalez-Quijano, *Les Gens du livre, Champ intellectuel et édition dans l'Egypte républicaine* (1952 - 1993) , thèse IEP Paris , 1993, p. 52.

١٥. Rousillon المصدر نفسه

١٦. فى سلسلة من المقالات المكتوبة فى مصنَفه الفرنسى ، والمنشورة فى الأهرام فى أغسطس عام ١٩٥٢ . (إرجع إلى: مصطفى عبد الغنى ، المصدر نفسه ص٢٠٣).

١٧. من بين عشرات الكتاب (إرجع إلى مارينا ستاغ Stagh المصدر نفسه ص٦٥-٦٦).

١٨. من بين ستين إلى سبعة وستين مدرسا

(Donald Malcolm Reid, *Cairo University and the Making of Modern Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 170 – 172.

١٩. أنور عبد الملك

Anouar Abdel-Malek, *Egypte, société militaire*, Paris, Seuil, 1962, p. 199.

20. Gilbert Delanoue, "Les intellectuels et l'Etat en Egypte aux XIXe et XXe siècles", p. 28.

ارتفع عدد موظفى الدولة من ٢٥٠.٠٠٠ موظف عام ١٩٥٢ إلى نحو ١،٢ مليون عام ١٩٧٠ و ١،٤ مليون عام ١٩٧٨. ومنذ السبعينيات أصبحت الدولة أقل حرصاً على تطبيق هذا القانون الذى فرض عام ١٩٦٢، ولكنها لم تعدل عنه رسمياً إلا عام ١٩٩٠ .

٢١. سعد الدين إبراهيم فى Gonzalez-Quijano – المصدر نفسه ص ٥٢ .

٢٢. الأهرام ١٦ يونيو ١٩٦١ ، فى : عبد الملك المصدر نفسه ص١٩١ .

٢٣. Y. Gonzalez -Quijano المصدر نفسه ص ٦٧ .

٢٤. صلاح عيسى "مثقفون وعسكر" القاهرة، مكتبة مدبولى ١٩٨٦ هامش ص٤١٢ .

٢٥. Rousillon المقال المذكور أعلاه – ص ٢١٦ .

٢٦. نظام تقوم الدولة بمقتضاه بمنح راتب لكاتب أو فنان ليتفرغ تماماً لعمله الإبداعى (إرجع إلى حكاية وضع هذا النظام كما يوردها ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك فى مذكراته : "مذكراتى فى السياسة والثقافة القاهرة ، دار الهلال ١٩٨٨ ، ١- ص ٥١٣ ، ٥١٤ ، وهناك نظام آخر من نظم رعاية الدولة هو نظام "العلاج على نفقة الدولة" ، وهى ميزة تمنحها الدولة تقديرا للفنانين والكتاب، على أن يكونوا على قدر ما من الشهرة . وبمقتضى هذا النظام تتكفل الدولة بمصاريف علاجهم فى الخارج.

٢٧. وتطبيقه على الوسط الثقافى يتمثل هنا فى الامتياز الممنوح "لأهل الثقة" على "أهل الخبرة" . (راجع الهامش رقم ٤).

٢٨. سليمان فياض ، "كتاب النميمة ، نبلاء وأوباش "، القاهرة مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان، ١٩٩٦ ص ١٣١ . وطبقا لرجاء النقاش (أدب ونقد، نوفمبر ١٩٩٠ ص ٢٣-٣٢) كان يوسف السباعى يستغل نفوذه أيضا فى "معاقبة " النقاد الذين يتجرأون على التشكيك فى قيمة إنتاجه الأدبى، كأن يتمكن من وضعهم على قائمة الممنوعين من مغادرة الأراضى المصرية.

٢٩. أنشئ عام ١٩٥٥ تلبية للدعوة التى انطلقت خلال المؤتمر الأول للكتاب العرب (بيت ميرى، لبنان، سبتمبر ١٩٥٤)، لإنشاء اتحاد كتاب فى كل بلد عربى، وقد مثلت جمعية الأدباء الكتاب المصريين فى المؤتمر الثانى (بلودان ، سوريا، سبتمبر ١٩٥٦) ونظمت المؤتمر الثالث وكان موضوعه "الأدب والقومية العربية" (القاهرة ، ديسمبر ١٩٥٧).

٣٠. إرجع إلى حكاية إنشائها على يد أحد مؤسيسها- وهو الفريد فرج فى الأهرام، ٢٩ يونيو ١٩٩٧ .

٣١. كان هناك بالفعل قسم مصرى لنادى القلم Pen Club فى الخمسينيات ، على نفس نمط الجمعيات الأدبية التابعة للدولة (وكان طه حسين رئيسا له، ويوسف السباعى الأمين العام) ولكنه لم يقم أبدا – وهذا واضح بمهمة الدفاع عن حقوق الكتاب وحرياتهم التى هى أساس مهمة نوادى القلم الدولية، حتى أن هذه الأخيرة قطعت كل صلة لها بالقسم العربى فى الستينيات.

٣٢. أنشئ رسمياً عام ١٩٥٣، وهو أساس إصدار سلسلة "الكتاب الذهبى" التى أطلقتها دار نشر روزاليوسف عام ١٩٥٢. وهى أول سلسلة شعبية دورية (كانت تصدر كتابا شهريا) واقتصرت على الأدب القومى (بينما كانت السلسلة المنافسة "روايات الهلال" والتى بدأت عام ١٩٤٩ تفرد مساحة واسعة للأدب المترجم). وجدير بالذكر أن كلمة "قصة" تعنى هنا، كما فى أغلب الأحيان، القص بشكل عام من رواية وقصص قصيرة وحكايا وغيره..).

٣٣. سليمان فياض ، الأدب ، يوليو ١٩٧٣ ص ٩٤-٩٥ .

٣٤. محمد البساطى "وقال لى عبد الناصر: إزيك يا محمد " أخبار الأدب ١٣ أبريل ١٩٩٧. بمناسبة عيد العلم ، بدأ رئيس الجمهورية منذ عام ١٩٥٩ فى تسليم شهادات الدولة التقديرية والتشجيعية للحائزين عليها.

٣٥. تعد الحركة الأفرو أسيوية التى أصبحت فى ذمة التاريخ مع مؤتمر باندونج الشهير (١٩٥٥) هى السلف الأول لمنظمة عدم الإنحياز، وأول ترسيخ لأقدام عبد الناصر على الساحة الدولية. ولكنها ما لبثت أن أخفقت وقد قوضتها الصراعات الصهيونية. غير أن المؤسسات القومية والدولية التى انبثقت عن انطلاقة باندونج استمرت على الرغم من الأفول السياسى لهذه الحركة، وهى: منظمة تضامن الشعوب الأفرو أسيوية التى أنشئت عام ١٩٥٨ ومقرها الدائم فى القاهرة وأمينها العام هو الراسخ يوسف السباعى ، ومؤتمر الكتّاب الأفرو أسيويين ، وتم نقل مقره الدائم من كولومبو إلى القاهرة عام ١٩٦٦ (وقد آلت آمانته العامة فى الوقت نفسه إلى السباعى كذلك) حينما فاق النفوذ السوفيتى النفوذ الصينى وتجاوزه .

٣٦. إدوار الخراط " مهاجمة المستحيل . مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة " ، عمان – دار المدى ١٩٩٦ ، ص ٩٠ .

٣٧. إرجع على سبيل المثال إلى غالى شكرى "النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث"، بيروت، دار الطليعة ، ١٩٧٨ ، ص ٦٤ .

٣٨. فقد عَيَّن فى وظائف ثانوية فى المؤسسات التى يديرها عددا كبيرا من كتاب وشعراء لم يقوموا بدراسات عليا (مما لا يؤهلهم بطريقة تلقائية إلى الوظائف العامة)، وليست لهم انحيازات سياسية أو غيرها مثل: محمد حافظ رجب ، أحد أصوات التيار السريالى والتجريبى فى القصة القصيرة، والقاص يحيى الطاهر عبد الله وصديقه الشاعر أمل دنقل ، وشعراء العامية أحمد فؤاد نجم ونجيب شهاب الدين، وغيرهم.

٣٩. وأشهرهم على سبيل المثال الكتاب يحيى الطاهر عبد الله ، وجمال الغيطانى، وغالب هالسا، والشعراء سيد حجاب وعبد الرحمن الأبنودى، والصحفيون ، صلاح عيسى ولطفى الخولى، والنقاد صبرى حافظ وغالى شكرى.

٤٠. هذا ما يتضح جليا من خلال شهادات الكتاب الشبان التى عرضتها مجلة الطليعة الشهرية عام ١٩٦٩ (هكذا يتكلم الأدباء الشبان) الطليعة، سبتمبر ١٩٦٩ ص ١٣-٩١).

٤١. بهاء طاهر، "وسأنتظر" - مقدمة "خالتى صفية والدير" القاهرة، دار الهلال، ١٩٩١، ص ٢٢-٢٣ .

٤٢. جمال الغيطانى ، محاور محفوظ (فى نجيب محفوظ يتذكر) ، تحدث عن هذا "السقف" المنخفض نوعا الذى لابد أن يخضع له الكاتب تبعاً لوسائل الإعلام ولأشكال التعبير التى يستخدمها (حديث منشور يوم ٢٧ مارس ١٩٩٧).

٤٣. ينقل محفوظ هنا تجربة نيكولا جوجول Nicolas Gogol وهو ناقد اجتماعى لا يحابى أحدا فى أدبه القصصى ولكنه يتملق الحكام والسلطة فى كتاباته الصحفية (مقارنة قدمها المترجم بشير السباعى). ولا شك أن هناك حالات أخرى يمكن الحديث عنها مثل الكاتب الألبانى إسماعيل كدارا.

٤٤. أحمد عبد المعطى حجازى الأهرام ، ٦ يناير ١٩٩٣ .

٤٥. نجيب محفوظ الأهرام ، أول سبتمبر عام ١٩٩٤ .

٤٦. محمد نور فرحات . المصور ٨ أبريل ١٩٩٤ .

٤٧. حديث لشيخ الأزهر جاد الحق على جاد الحق ، الأهرام ، ١٧ يناير ١٩٩٢ .

٤٨. لا تتفق جميع الشخصيات بشأن هذه النخبوية ، ولكن هناك دفاع بشكل خاص عن الحرية "المطلقة" فى التعبير (وهو أسلوب فى المطالبة برفع جميع أنواع الرقابة المسبقة من جانب الدولة) عند المفكرين المناضلين أو القريبين من حزب التجمع (اليسار الناصرى والماركسى) مثل فريدة النقاش (الأهالى ٢٦ يناير ١٩٩٤ و ٢ أبريل ١٩٩٧) أو إسماعيل صبرى عبد الله (الأهالى ٢ فبراير ١٩٩٤).

٤٩. حماية النشء الذى يعد الدافع الأساسى والمميز وراء ممارسة الدولة للرقابة فى ظل النظم الليبرالية لا يؤخذ فى الاعتبار إلا بصورة هامشية فى النظم الشمولية.

٥٠. فالقانون رقم ٢٠ لسنة ١٩٣٦ بشأن المطبوعات ما زال ساريا، وقانون تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمونولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى رقم ٣٤٠ لسنة ١٩٥٥ ، هو تكرار للمحظورات السابقة والتى لا تزال سارية كما يوضح مدير الرقابة السابق ومستشار الدولة السيد مصطفى درويش فى
"La censure, le cinéma et d'autres choses", *Bulletin du CEDEJ* n° 21, 1er semestre 1987, p. 97 – 107.

وقد امتدت قائمة ممنوعات عام ١٩٥٥ وزادت عام ١٩٧٦ (بمقتضى مرسوم وزير الثقافة رقم ٢٢٠ لعام ١٩٧٦ حول القوانين الأساسية المنظمة للرقابة على المصنفات الفنية).

٥١. لمعلومات مفصلة عن إلغاء الرقابة المسبقة على الكتابات إرجع إلى ستاغ Stagh المرجع نفسه ص ٢٨-٤٠ .

٥٢. القانون رقم ٣٨ لعام ١٩٩٢ المعدل لقانون رقم ٣٥٤ لعام ١٩٥٤ حول حماية حق المؤلف ، وللقانون رقم ٣٤٠ لعام ١٩٥٥ ، بإدخاله مفهوم أكثر تفهما "للمصنفات السمعية والسمعية البصرية" :

المادة الأولى : تخضع للرقابة المصنفات السمعية والسمعية البصرية، سواء كان أداؤها مباشراً، أو كانت مثبتة، أو مسجلة على أشرطة، أو أسطوانات، أو أى وسيلة من وسائل التقنية الأخرى، وذلك بقصد حماية النظام العام والآداب ومصالح الدولة العليا."

ولا يجوز : ١- تصويرها أو تسجيلها أو نسخها أو تحويلها بقصد الاستغلال
٢- أداؤها أو عرضها أو إذاعتها فى مكان عام
٣- توزيعها أو تأجيرها أو تداولها أو بيعها أو عرضها للبيع.

بغير ترخيص من وزارة الثقافة.

٥٣. القانون رقم ١٣ لعام ١٩٧٩ المعدل بقانون رقم ٢٢٣ لعام ١٩٨٩ ويعد فيلم "ناصر ٥٦" (١٩٩٦) الذى منعت الرقابة التليفزيونية عرضه (رغم أن التليفزيون هو الذى انتجه) بينما عرضته السينما هو نموذج صارخ لهذا التفاوت بين مختلف أنواع الرقابة.

٥٤. عبد الله خليل "القوانين المقيدة للحقوق الدنية والسياسية فى التشريع المصرى"، القاهرة المنظمة المصرية لحقوق الإنسان ١٩٩٣ ص ١٤٧ .

٥٥. على عكس أنظمة عربية أخرى (فى تونس وسوريا والسعودية..) لم تسع السلطات المصرية إلى التحكم فى الدخول إلى شبكة الإنترنت أو فلترتها، ولكنها أيضا أوضحت عزمها على تجنب أن تستخدم الشبكة العالمية فى التحايل على رقابتها الخاصة : فقد صدر حكم فى يوليو عام ٢٠٠٢ ضد شهدى سرور ابن الشاعر والمؤلف المسرحى نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨) بالسجن لمدة عام بسبب نشره أعمال أبيه على شبكة الانترنت من بين قصائده العامية التى صدرت تحت عنوان الخصوصيات ، وهى قصائد كتبت ما بين عامى ١٩٦٩ ، ١٩٧٤ (إرجع إلى مقال هانى شكرلله فى الأهرام ويكلى رقم ٦٠١ ، ٢٩ أغسطس ٤ سبتمبر ٢٠٠٢).

٥٦. هذه الرقابة التى لا تلاحظ على الصعيد اليومى ، تظهر بشكل أوضح خلال المعارض السنوية للكتاب ، فهى فرصة دخول كثيف للكتب إلى مصر، ومن ثم، هى أيضا فرصة لمزيد من التدخلات والاحتجاجات التى تتم بصورة أوضح . ومسألة المعوقات التى تفرضها مختلف الدول العربية على حرية تداول الكتب هو موضوع متكرر فى المناقشات الثقافية المصرية ، والتى جعلها بعض الكتاب مثل جمال الغيطانى أحد قضاياهم الرئيسية.

٥٧. إرجع إلى تحليل لهذه النوعية من الرقابة من خلال أحد ضحاياها: ريم سعد ،
"Ceci n'est pas la femme égyptienne!" L'Egypte entre représentations occidentales et discours nationaliste" *Egypte/Monde arabe* n° 30-31 , 2eme – 3eme trimestre 1997. p. 211 – 228.

٥٨. إرجع على سبيل المثال إلى دراسة حالة "يوسف إدريس وفتحى غانم" فى ستاغ Stagh السابق ص ٢٦٣-٢٧٦ و ٣٠٩-٣٢٠ .

٥٩. من بين أكثرها شهرة مسرحيتان لعبد الرحمن الشرقاوى "الحسين ثائراً والحسين شهيداً" وصدرتا فى كتاب تحت عنوان "ثأر الله" . وقد منعتا من العرض عام ١٩٧٢ بينما نشرتا على حلقات قبل هذا فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦٨ ثم فى كتاب عام ١٩٦٩ . إرجع إلى مصطفى عبد الغنى، "اعترافات عبد الرحمن الشرقاوى " ، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦ ص ٣٧-٤١ و ٧٢-١٠٣.

٦٠. إرجع إلى الحالات التى تناولها بالتحليل محمود اللوزى فى "مسرح الرقابة"، فى "حرية الرأى والعقيدة ، قيود وإشكاليات " ، القاهرة، المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، ١٩٩٤، ص ٢٤٠-٢٥٩ .

٦١. جاءت فى "الطليعة" يناير ١٩٧٠ ص ١٨١ .

٦٢. بيان إلى الرأى العام أورده فى أخبار الأدب ٢٣ يناير ١٩٩٤ ص١١ أحد من كتبوا هذا البيان، وهو عبارة عن موقف وسط يهدف إلى تجميع أنصار إلغاء جميع أنواع الرقابة المسبقة وأنصار التخفيف من النظام الحالى.

٦٣. إرجع على سبيل المثال إلى التقرير حول اللقاء الذى تم بين وزير الداخلية وممثلين عن اتحاد الكتاب واتحاد الناشرين المصريين فى "أخبار الأدب" ١٧ نوفمبر ١٩٩٦ ومقال جمال الغيطانى الافتتاحى فى العدد نفسه.

٦٤. من تأليف على سالم وإخراج جلال الشرقاوى، ظلت هذه المسرحية تعرض ثلاثة مواسم على التوالى (من ١٩٧١ إلى ١٩٧٤) وكانت بداية انطلاق ممثليها الأساسيين (عادل إمام، سعيد صالح، يونس شلبى، أحمد زكى) إرجع إلى: عمر حلمى إبراهيم:
Amr Helmy Ibrahim, "les censures de la pensée stéréotypée: valeurs "officielles" et ripostes "populaires" " *Peuples méditerranéens* , n° 41 - 42 , oct. 1987 – mars 1988, p. 273 – 275,

et Walter Armbrust, *Mass culture and Modernism in Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 165 – 173.

٦٥. عن عدوية، إرجع إلى Armbrust المصدر نفسه ، ص ١٨٠–١٨٤ ، وإلى السيد محمد بدوى ، "الانفصام بين أغنيات الإذاعة وأغنيات الكاسيت" أدب ونقد، يوليو ١٩٨٤ ص ١٠–٢٨ ، ودفاع نادر للغاية عن الأغنية الشعبية الجديدة من أحد أعضاء الوسط الثقافى المصرى (بدوى أستاذ بالجامعة الأمريكية بالقاهرة).

٦٦. إرجع إلى :

Richard Jacquemond, "Quelques débats récents autour de la censure " , *Egypte/Monde arabe* n° 20, 4ᵉ trimestre 1994. p. 25.

٦٧. ولكن الرقابة رفضت على سبيل المثال مسرحية ميخائيل رومان "الوافد" بعد عرضها الأول فى مهرجان الفرق الإقليمية عام ١٩٦٦ (فاطمة موسى، قاموس المسرح ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ج٢، ص ٧٢٢.

٦٨. سيد على إسماعيل ، الرقابة والمسرح المرفوض ١٩٨٨– ١٩٢٣ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٤١١– ٤١٦ .

٦٩. السابق ص ٤١٥ .

٧٠. سامية محرز ،

Samia Mehrez, *Egyptian Writers Between History and Fiction. Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani*, le Caire, AUC Press, 1994, p. 22 et 26.

٧١. إسماعيل ، المصدر نفسه ص ٤٠٣ ، قد نقبل هذا الحكم العام ولكن الفحص الدقيق للقوائم التى يقدمها (ص٤٠٢– ٤٠٣ – ٤٠٤) تجعلنا نميل إلى تعديله بعض الشئ.

٧٢. "الثقافة" ، ١٧ نوفمبر ١٩٦٤ ، فى : غالى شكرى، المثقفون والسلطة فى مصر، القاهرة، أخبار اليوم، ١٩٩٠ ص ٣٠٦ .

٧٣. محمود أمين العالم، المصور، ٢١ يناير ١٩٦٦، فى: محمود بدوى "الرواية الجديدة فى مصر"، ١٩٩٣، ص ٢٣٣ . فى أعقاب نكسة ١٩٦٧ ، وقد فسر أحد النقاد الشبان المنتمى للطليعة الاشتراكية (المجموعة المتمركسة بالولايات المتحدة) هذا الأمر ، إرجع إلى مقال سامى خشبة فى "الأدب" ، ديسمبر ١٩٦٨.

٧٤. إرجع إلى : صالح جودت ، الزهور ، فبراير ١٩٧٤ . وبعدها بعدة أشهر قام الكاتب نفسه بالدعوة بصورة مباشرة إلى مطاردة المعارضين رغم أنها كانت بدأت بالفعل ، إرجع إلى : الهلال يونيو ١٩٧٥.

٧٥. الأهرام ، ١٨ ديسمبر ١٩٩٢ .

٧٦. فتحى سلامه ، الأهرام ، ٣٠ أكتوبر ١٩٩٤ .

٧٧. الحياة ، ٥ يناير ١٩٩٨ .

٧٨. بروست وسيلين ، وهما أكبر كتّاب فرنسيين خلال النصف الأول من القرن العشرين . وأذكر أنه كان يقال عن سيلين أنه "دنئ". فأقول : "دنئ ؟ فى الفن لا تعنى كلمة دنئ أى شئ " (كلود سيمون حديث مع فيليب سوليرس لوموند ١٩ سبتمبر ١٩٩٧).

٧٩. فى الوقت الذى تبوأ فيه الإسلام مكان الشيوعية على قائمة مخاوف "العالم المتحضر" فإن القائمة العربية الإسلامية للمفكرين الذين تعرضوا للأذى بدءاً من سلمان رشدى، وصولاً إلى تسليما نسرين، ومروراً بنجيب محفوظ والمفكرين الجزائريين ، قد حلت فى المخيلة الغربية محل القائمة التى ضمت سابقاً المنشقين عن الشيوعية. وكان رد الفعل أن أصبح الدفاع عن حقوق المثقف فى التسعينيات فى مصر سوقا حقيقية ، حيث راح بعض المناضلين – وقد تحولوا أحيانا إلى رجال أعمال يديرون "بيزنس" حقوق الإنسان – يتنازعون هبات المانحين الأجانب قبل أن تعود الدولة لتسيطر على الموقف من خلال قانون جديد خاص بالجمعيات ، ومن خلال ملاحقة بعض هؤلاء المناضلين المتاجرين، خاصة الجامعى سعد الدين إبراهيم.

٨٠. وأقصى النماذج فى هذا المجال هو مثال كاتب أحد الروايات "الجريئة" وقد عمل بنفسه على أن تصل إلى الأزهر الذى بادر بمنعها (إرجع إلى مقال جمال الغيطانى فى الصفحة الأدبية للأخبار ، ١٢ فبراير ١٩٩٢). ومنذ ذلك الحين وهذا الكاتب يتعرض بحق "لمكيدة صمت" من جانب الوسط الثقافى. فلا أحد من النقاد الكبار أو حتى من يليهم فى المكانة كتب كلمة واحدة على رواياته اللاحقة. وهو صمت صارخ يدعو إلى الدهشة لا سيما وقد شغل هذا الكاتب منصب رئيس تحرير جريدة أسبوعية مستقلة والتى كان من المفترض أن تجعله يحظى بكتابات نقدية كثيرة فى الصحافة لاسيما فى ظل الوضع السائد فيها.

٨١. بعد أن وقع ضحية مؤامرة دبرها له زملاء ، أضطر نصر حامد أبو زيد عام ١٩٩٦إلى مغادرة البلاد مع زوجته. وهو أستاذ بقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ، حكم عليه القضاء المصرى بالإنفصال عن زوجته بزعم ارتداده عن الإسلام بسبب أبحاثه حول القرآن (إرجع إلى نصر حامد أبو زيد " نقد الخطاب الإسلامى") .



لعبة السلطة: سياسة الفضاء المسرحى

نجوجى واثيونجو

ت: محمد السعيد القن

- ١ -

بإمكاننا الآن، إذا كنا نبحث عن رؤية أفضل، أن ننقل الصراع القائم بين الدولة والفنون إلى المشهد المسرحى؛ حيث تستعر المعركة بينهما على من يمتلك هذا الفضاء المسرحى ويتحكم فيه. فالفعل المسرحى هو تمثيل للوجود - الوجود والفناء فى الطبيعة، وفى المجتمع والتفكير الإنسانيين. فقبل نشأة الدولة كانت الثقافة تتولى مهمة تجسيد ما هو مرغوب وما هو مستبعد فى مجال القيم، وكان يتحقق لها ذلك من خلال الأداء التمثيلى؛ حيث كان أفراد المجتمع يتعلمون/ يكتسبون شفرات تلك القيم والأحكام الجمالية المصاحبة لها، ثم يقومون بنقلها للأجيال التالية عن طريق فنون الحكى، والرقص، والتشخيص/ المسرح، والطقوس، والموسيقى والألعاب، والاحتفالات الرياضية. وبظهور الدولة أصبح الفنان منافسا لها ليس فقط فى مجال سن القوانين، الرسمى منها وغير الرسمى، التى تنظم حياة الناس فى المجتمع، ولكن امتد التنافس بينهما إلى منطقة تطبيق هذه القوانين، من حيث كيفية تنفيذها وكذلك الظروف المحيطة بها.

نجد أفضل تعبير عن ذلك فى "محاورات أفلاطون"، فى الجزء الخاص ب "القوانين" "the laws" فى هذا المقتطف نرى وصفا لما يجب أن تكون عليه استجابة الأثينيين، بصفتهم ممثلين للدولة، وذلك ردا على مطلب شعراء التراجيديا بتقديم بعض عروضهم المسرحية:

سنقول لهم، إننا أيضا نمتلك القدرة على التشخيص التراجيدى، وإن تراجيديتنا هى الفضلى والنبلى، وذلك لأن دولتنا تعد محاكاة لأفضل ما فى الحياة وأنبله. وهذا بالتأكيد هو مصدر صدق هذه التراجيديا. ثم إننا أدباء مثلكم تماما، حيث إن كلانا يقوم بتأليف مسرحيات من أنبل ما يكون، بشخوصها المتنافسة والمتصارعة والمأزومة، وهى مسرحيات لا تكتمل تماما إلا من خلال قوانين البلاد العادلة، كما نأمل دائما. لا تتوقعوا - إذن - أن نسارع بالسماح لكم بتشييد خشبة مسرحكم فى الساحة العامة، لترسلوا من فوقها أصوات ممثليكم القوية لتبتلع أصواتنا، مخترقة حياة نسائنا وأطفالنا، وكذلك حياة عامة الناس، وذلك لتحدثوهم عن مؤسساتنا الخاصة بنا، فى لغة غريبة علينا، وغالبا ما تكون متعارضة تماما مع لغتنا (١٩٧٦، الجزء٧، ص ٥٢).

وما الحرب بين الدولة والفن فى الحقيقة إلا صراع حقيقى بين قوة الأداء فى الفنون وأداء القوة فى جهاز الدولة - باختصار، هى لعبة صراع السلطة، (enactments of power). وتشتد حدة هذا الصراع إلى أقصى درجة فى حالة ما تكون تلك الدولة مفروضة على المجتمع من خارجه؛ حيث ينقسم أطراف الموقف إلى غاصب ومغتصب، وذلك كما فى حالة الكولونيالية

(Colonialism). ويقدم جومو كينياتا، Jomo Kenyatta، مثالا دراميا لتلك المواجهة فى عمله: "**مواجهة جبل كينيا**" (Facing Mount Kenya) [(١٩٣٨) ١٩٦٢]، حيث تدور الحكاية حول تلك الفترة القصيرة للملكية "Kingship" فى المجتمع الأجيكوتو " Agikùtù Society"، والتى سريعا ما حل محلها نظام يقوم على المساواة بين أعضاء المجتمع، وهو نظام يستمد وجوده من مفهوم الأسرة: الوحدة الأساسية لبنية هذا المجتمع. ولقد تم هذا التحول من خلال الثورة "itúika"، والتى تعنى حرفيًا قطيعة (abreak)، وهى قطيعة تامة مع النظام السابق. وتستمد المجالس الثورية الجديدة، من أصغرها وحتى أكبرها ـ وهو مجلس التنسيق الشكل من أكبر المواطنين سنا ـ سلطتها من الشعب. ويتم الاحتفال بمولد هذا النظام الجديد كل ٢٥ عام، حيث يتم ـ أيضا ـ فى هذا الاحتفال نقل السلطة من جيل إلى آخر. وكان يشارك فى هذا المهرجان جميع سكان هذه المدينة بلا استثناء؛ حيث كانت وقائعه تستمر لمدة ستة شهور. أما الآن فلم يعد بإمكان هذا المجتمع إقامة هذا الاحتفال، حيث كانت الحكومة الكولونيالية قد أوقفته، وذلك لأنها رأت فى هذا المشهد الاحتفالى تحديا لسلطتها الاستعمارية. لذا فقد تم استبدال الاستعراضات العسكرية البريطانية به، والتى كانت تقام سنويا وتصاحب الجلسات الافتتاحية للجمعية التشريعية.

إن مفردات العرض المسرحى الأساسية هى المكان، والموضوع، والجمهور، والزمان، وكذلك الغاية من هذا العرض، التى يمكن أن تكون تثقيفية/ تعليمية أو ترفيهية/ إمتاعية، أو كل ذلك معا. أى إنها باختصار: إحداث نوع من التأثير الإصلاحى لدى جمهور هذا العرض. وكما أن للدولة مسارحها الخاصة بها، فإن الفَنان أيضا له فضاءاته المسرحية الخاصة. ولكن إذا كانت الدولة معنية أساسا بممارسة سلطتها، فإن سلطة الفنان الوحيدة تنبع أساسا من عروض المسرحية. ويمكن أن يكون لكلٍ منهما (الدولة والفنان) تصوره المختلف لمفاهيم مثل: الزمان، والمكان، والموضوع، والغاية من عروضهما أو عروض الآخرين المسرحية. ولكن يظل وجود الجمهور هو الهدف المشترك بينهما. وقد يتمركز الصراع حول الموضوع الذى يدور حوله العرض المسرحى للفنان الفرد، وهذا ما يعرف بالرقابة، ولكن يظل الفضاء المسرحى هو الساحة الرئيسة لهذا الصراع بين الفنان والدولة، وذلك من حيث تعريف هذا الفضاء، وتحديده وتنظيمه.

- ٢ -

يقول بيتر بروك Peter Brook فى كتابه: "**المساحة الفارغة**" (The Empty Space) (١٩٨٦)[1]: "أستطيع أن أحول أية مساحة فارغة إلى خشبة مسرح عارية. فيكفى أن يعبر رجل هذه المساحة الفارغة بينما يشاهده آخر حتى يتولد لدينا فعل مسرحى". وهنا أود أن أطرح سؤالا: هل يمكن أن يكون مكان العرض المسرحى فارغا فى أى وقت من الأوقات، كما يخبرنا بذلك عنوان كتاب بروك؟ يمكننا مقاربة الفضاء المسرحى من أكثر من منظور حيث يمكن النظر إليه على أنه مجال مستقل من العلاقات الداخلية: التفاعل بين المثلين والديكورات المسرحية (Props) والضوء والظلال ـ الميزانسين (Mise-en-scène) ـ وكذلك بين الميزانسين ككل والجمهور. ويرسم حائط، ماديًا كان أو معنويًا، الحدود الخارجية لهذا الفضاء المسرحى، فإذا ما كان حائطا ماديا فهو من الحجارة أو الزجاج، أما الحائط المعنوى فهو نتاج تصور الجمهور نفسه لهذا الحائط داخل ما هو أصلا مساحة مفتوحة. يقوم المخرج باستغلال هذا الفضاء المسرحى كله (ithaakiro) لتعظيم تأثيره على المثلين والجمهور، لذا فسنجده يبحث عن مستويات متعددة لارتفاعات القوة، ومراكزها واتجاهاتها فى الفضاء المسرحى. ولكن هذه المستويات وتلك المراكز لاتكتسب قوتها الحقيقية إلا فى علاقتها مع الجمهور، حيث يتحول الفضاء المسرحى كله إلى مجال مغناطيسى من التوترات والصراعات، والذى يتحول بدوره فى النهاية إلى مدار قوة يدور

حـول محـوره مـثل الكوكـب فى الفضاء الخارجى. وبدمج الفراغ المعمارى / التشكيلى، المكون من حوائـط ماديـة ومعـنوية، (أى الفضـاء المسرحى كله) إلى مدار سحرى يبدو ساكنا من شدة حركته وديناميته، لكنه قابل للانفجار فى أى وقت (Potentially explosive). ولهذا السبب بالذات، نجـد أن الدولـة، والـتى هـى جهـاز قمعى، تضع هذا الجانب من الفضاء المسرحى نصب عينيها القلقـتين، وذلـك لأنه حتى لو لم يتم هذا الانفجار، أليس من الممكن، من خلال أشعة الليزر، أن يـؤدى إلى حـدوث انفجـارات فـى مجالات أخرى؟ فالمجال المغناطيسى ليس معلقا فى فراغ تام، فهناك مراكز ومجالات اجتماعية أخرى للفعل الإنسانى: المزارع، والمصانع، والمساكن، والمدارس، حيـث الحـياة فـى حالـة صـيرورة دائمـة: مـيلاد، وزواج، ومـوت، ومـا يصاحب ذلك من أنغام احتفالات الاستقبال وألحان الوداع الجنائزية.

ويقودنـا ذلـك للحديث عن المنظور الثانى للفضاء المسرحى؛ فهذا الفضاء يتشكل أيضا من مجمل علاقاته الخارجية مع هذه المراكز والمجالات الأخرى. فما شبكة علاقاتها جميعا من حيث الموقـع؟ ومن يمكنه الوصول إلى هذه المراكز وما مدى تردده عليها؟ بعبارة أخرى، يمكننا القول إن موقـع هـذا الفضـاء المسرحى على خارطة المجتمع له تأثيره الكبير، وهو تأثير يختلف باختلاف الموقع، سواء أكانت منطقة عمالية، أو منطقة بورجوازية، أو فى جيتوهات الأقليات، أو كان يقع فـى المـناطق الراقـية مـن مدنـنا. فالسياسة الحقيقية للمسرح يمكن أن تكمن فعلا فى ذلك المجال المتصـل بعلاقاتـه الخارجـية، فـى اشـتباكه الفعلى أو الممكن، الحافل بالصراعات، مع كل مراكز السـلطة الأخـرى، خاصـة تلـك القوى التى تملك مفاتيح تلك المراكز. وهذه المراكز يمكن أن تكون المعـبد، والكنيسـة، والمسـجد، والمحفـل (الماسـونى)، والبرلمان، والمحاكم، والتليفزيون ومحطات الإذاعـة، والإعـلام المطـبوع أو الالكترونـى، وقاعـة الـدرس ـ وهـى جمـيعا فضـاءات مسرحية من مختلف الأنواع والأشكال. بعبارة أخرى، فالمسألة ليست بالضبط ما يحدث أو ما يمكن أن يحدث عـلى خشـبة المسـرح فـى أى وقـت، بقـدر ما هى ضمان الوصول لهذه الأماكن واستخدامها بصفة مستمرة.

وتصـبح هذه المواضيع الخاصة بالاتصال بهذه الأماكن واستخدامها ذات أهمية خاصة فى ظـل حكومـة كولونيالـية و(حكومـة) مـا بعـد كولونيالية، حيث غالبا ما تكون الطبقة الاجتماعية المهيمـنة/ السـائدة غـير واثقـة من قدرتها على التحكم والسيطرة، وخاصة فى الأماكن التى ينقسم فـيها السـكان تقلـيديا بـين سـكان الحضـر وسـكان الريف، وكذلك بين أقليات عرقية وعنصرية. فـالفجوة بـين الأغنـياء والفقـراء هـى من الاتساع والبروز الاستفزازى لدرجة أن الدولة تتمنى لو لم توجـد أيـة فضاءات مسرحية، وذلك تخوفا مما يمكن أن تخلقه من توترات ومشاكل فى مثل هذه المـناطق المضطربة. فمسألة إذا ما كان الفضاء المسرحى جزءا من مبنى أم لا يمكن أن تكتسب قيمة رمزية ويمكن أن تصبح موقعا لصراعات حادة للسلطة فى مثل هذا الموقف.

وثالثا، فإن الفضاء المسرحى، بمجموع عناصره/ علاقاته الداخلية والخارجية، يمكن النظر إلـيه فـى علاقاتـه بعنصـر الزمن، أى بما حدث فى الماضى / التاريخ / وبما يمكن أن ينتج عنه / المسـتقبل. فمـا هـذه الذكـريات التى يحملها هذا الفضاء، وما الأمنيات التى يمكن أن يولدها لدى الجمهـور؟ يتضـح مـن كل ذلك أن الفضاء المسرحى لا يمكن أن يكون فارغا أبدا. عاريا ومفتوحا، نعـم، ولكـن أبـدا لا يكـون فارغـا. حيث إنه دائما ما يكون موقعا لقوى نفسية ومادية واجتماعية داخل المجتمع.

الوعى الغريزى بذلك هو الذى جعل الأثينيين فى "القوانين" لأفلاطون (Plato) يرفضون السـماح للفـنان الجـاد بـأن يخطـب فـى النسـاء والأطفـال وعامة الناس بشأن مؤسسات المجتمع الأثينى. ولهذا تكثر الصراعات حول هذه الفضاءات المسرحية.

وانطلاقا من خبراتى الشخصية فى المسرح الكينى والعروض المحددة التى شاركت فى إعدادها، أود أن أجيل النظر فى الفضاء المسرحى للفنان، ثم أنتقل للحديث عن مسارح الدولة، ثم اختتم حديثى بالتفاعل بينهما ونتائج ذلك على جسد الفنان وعقله بل الأمة كلها وسيتضح لنا، فى أثناء ذلك، أن هذه الفضاءات مرتبطة بالزمان، أى بالتاريخ، وأنها، تبعا لذلك، تمثل مواقع لقوى نفسية، ومادية، واجتماعية، فى المجتمع ما بعد الكولونيالى، وأن سياسة هذه الفضاءات هى محصلة تفاعل معقد بين عناصر هذا الحقل كله وبكل العلاقات الداخلية والخارجية لهذه القوى فى سياق الزمان والتاريخ.

- ٣ -

أولا، فضاء الفنان، وهو وإن بدا عاريا، إلا أنه لا يكون فارغا أبدا، وهذا ما أكدته لى تجربتى المسرحية عام ١٩٧٦، وذلك عندما شاركت فى إنتاج عرض لمسرحية **"محاكمة ديدان كيماثى"** (The Trial of Dedan Kimathi)، والتى كان عرضها الأول المحلى والعالمى فى نيروبى، بكينيا وذلك فى ٢٠ أكتوبر ١٩٧٦. وكان هذا النص نتاجا لعمل مشترك بينى وبين Micere Mugo ميسيرى موجو، حيث كنا فى ذلك الوقت زملاء فى "قسم الأدب" بجامعة نيروبى. وعلى الرغم من أننا كنا: هى وأنا، قد تناقشنا لفترة طويلة، فى إمكانية العمل معا على نص مسرحى، فمن دواعى السخرية أننا لم نجتمع معا فى عمل مشترك إلا بسبب قبولنا دعوة الدولة لنا، وذلك للاشتراك فى المهرجان الإفريقى الأسود الدولى الثانى للفنون والثقافة، والذى كان قد انتقل من زائير (حيث كان مقررا له أن يعقد) إلى لاجوس بنيجيريا وذلك فى فبراير ١٩٧٧.

وباتضاح الرؤية أكثر فى لاجوس، استطاعت وزارة الخدمات الاجتماعية Ministry of Social Services، وهى الوزارة المسئولة عن الثقافة وكل المؤسسات الثقافية فى كينيا، أن تشكل لجانًا لمتابعة مختلف أنشطة المهرجان. وكانت مهمة اللجنة الفرعية للدراما هى الإعداد/التحضير للعرضين المشاركين فى المهرجان. وكنت أنا، فى البداية، رئيس هذه اللجنة، ولكن عندما عرضنا ميسيرى (Micere)، وأنا، نصنا على هذه اللجنة؛ كان على أن أتخلى عن هذا المنصب لـSeth Adagala، وهو كان فى الماضى أول مدير أفريقى للمسرح القومى فى كينيا. وتم اختيار عرضين للمشاركة فى المهرجان. الأول هو: **"المحاكمة"** (The Trial) لنجوجى واثيونجو وميسيرى موجو، والثانى هو: **"خيانة فى المدينة"** (Betrayal in the City) لفرانسيس إمبوجا Francis Imbuga.

فى يونيو ١٩٧٦، رأت أسرة جماعة الدراما المشاركة - فى مهرجان لاجوس ١٩٧٧- أن تقوم بعرض هاتين المسرحيتين أولا على خشبة المسرح القومى، وذلك لكى تشاهدها جماهير كينيا، ليس من باب تمييز هذه الجماهير الكينية، ولكن من باب الضرورة وتوخى الصدق. هذا بالإضافة إلى أن كينيا كانت ستستضيف مؤتمرا عاما لليونسكو، وكان ذلك يعنى وجود وفود أجنبية كثيرة فى البلاد فى ذلك الوقت، وهى فرصة رأت الفرقة أن تستثمرها لتقديم صورة ثقافية مشرفة لكينيا أمام العالم كله من خلال المسرح القومى الكينى. فهذا هو مسرحنا القومى وهو يتبع إداريا وزارة الخدمات الاجتماعية. إذن فلم يتبق إلا اختيار الوقت المناسب.

ووقع الاختيار على شهر أكتوبر، وذلك لسببين: إن اجتماع اليونسكو سيكون فى هذا الشهر، ثم إنه كان أيضا هو الشهر الذى تحتفل فيه كينيا بأبطالها العظام فى كفاحهم ضد الاستعمار. ثم إننا بتقديم هذه العروض فى مسرحنا القومى نضمن أن يكون ذلك فى مركز اهتمام وفود اليونسكو، وهم الذين، بحكم كونهم حماة الثقافة والتربية العالميتين، سيودون بالتأكيد أن يتعرفوا على ما يقدم على خشبة المسرح القومى وذلك فى أثناء إقامتهم بكينيا. وكنا جميعا على ثقة تامة بأن هذا المشروع سيحوز إعجاب الجميع، بما فيهم إدارة المسرح القومى، هذا ما كان

يؤكده المنطق والعقل والذوق السليم. وتقدمنا بالمشروع لإدارة مسرحنا القومى. وجاء الرد على عكس كل توقعاتنا، بالرفض الكامل لهذا المشروع! لقد أجمع أعضاء هذه الإدارة، والتى كان معظم أفرادها من الأوروبيين الذين يرتبطون جميعا بفرق مسرحية أوروبية من الهواة والمحترفين وأنصاف المحترفين، على أنه لا مكان لعروضنا هذه فى مسرحنا القومى الذى كان قد تحول إلى حانة أوروبية (The inn). والغريب أن ذلك كان يحدث عام ١٩٧٦، أى بعد ثلاثة عشر عاما من استقلال كينيا رسميا وفى ظل رئاسة جومو كينياتا (Jomo Kenyatta)! لذا فلقد كان علينا أن نؤكد على المعنى الرمزى لتقديم مثل هذه العروض: إنها ترمز لكرامة وسمعة كينيا أمام العالم، وكذلك فهى تعبر عن رغبة الشعب الكينى فى مشاهدة هذه العروض قبل سفرها للاجوس، ثم أيضا، وهو الأهم من أى شئ آخر، هى تأكيد لحاجة الكينيين لأن يتذكروا دائما أنهم حصلوا على استقلالهم بالعرق والدم والتضحية بحياة الكثيرين من أبناء هذا الوطن. ثم كان الرد مرة ثانية: لا يوجد مكان لكم بتلك الحانة/ المسرح. فالإدارة كانت قد ارتبطت مع فرق وعروض من أوروبا: عرض باليه فرنسى، وعرض رومانى. كان ذلك قد تم فى هذا التوقيت الجد خطير بالنسبة لكينيا كلها عموما والمسرح القومى على وجه الخصوص.

وبينما كان الصراع على أشده، قمنا بإثارة بعض التساؤلات المتعلقة بالمبادئ الأساسية: ألا ينبغى أن تكون الثقافة والمسرح القومى فى خدمة كينيا ومصالحها الوطنية؟ ألم يخطر ببال الإدارة أن تراعى صورة كينيا أمام العالم وهم يرسمون خارطة الأنشطة الثقافية بالمسرح القومى لهذا العام (١٩٧٧)، ثم ما العروض التى ينبغى أن تقدم فى المناسبات والأجازات/الأعياد الوطنية/ القومية للبلاد؟ أيضا ما العروض التى ينبغى أن تشاهدها الوفود المشاركة فى مؤتمر اليونسكو بكينيا هذا العام؟ أسئلة كثيرة جدا وإجابات قليلة جدا، فيما عدا إجابة واحدة محددة: لا مكان لنا فى مسرحنا القومى!! وتراوحت حجج الإدارة بين أسبقية الحجز وضعف مستوى العروض الكينية ومن ثم غياب جماهير المسرح القومى تبعا لذلك، وقد كانت هذه الإدارة قد صدقت مزاعمها هذه من كثرة ترديدها لها. فالحقيقة أنه فى كل الأعوام السابقة كان للجمهور الأفريقى حضور محدود فى المسرح القومى، وأسباب ذلك كانت واضحة جدا، خاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار ما سيقدمه المسرح من عروض فى مثل هذه الأيام - سيقدم عروضا أوروبية على أنها الثقافة الكينية للضيوف الأجانب! لقد قدم المسرح القومى عروضا أوروبية جعلت يصبح بحق واحدا من مراكز الخدمات للعروض الثقافية الغربية، أو ربما الأصح من ذلك أن نضعه بتقديم ذلك النوع من المسرح الذى أطلق عليه بيتر بروك اسم: المسرح الميت (The deadly Theatre) فى كتابه سابق الذكر: The Empty Space " **المساحة الفارغة**".

والواقع أن ثمة تساؤلات أعمق من ذلك تتصل بالدور الذى يلعبه التاريخ، وهى أسئلة قابعة جميعها خلف تلك الحجج والمواقف المتصارعة سابقة الذكر؛ حيث كانت حكاية الفضاء المعروف "بالمسرح القومى" متداخلة مع حكاية موضوع مسرحية **المحاكمة** (The Trial)، وكذلك مع حكاية كينيا كلها. لقد امتزجت الحكايات الثلاث فى تلك المسرحية التى تدور أحداثها أمام أعيننا حول مكان تقديم العرض وتوقيته!

لقد كانت الحكومة الكولونيالية هى فى الحقيقة التى قامت ببناء المسرح القومى. وحسب ريتشارد فروست Richard Frost ، الرئيس السابق لقطاع الخدمات الإعلامية للإمبراطورية والممثل الأول للمجلس البريطانى فى شرق آسيا، فقد تم إنشاء هذا المسرح، الذى كان يأخذ توجيهاته مباشرة من الحكومة الكولونيالية، ليلبى الاحتياجات العاجلة لدعم والعلاقات العرقية فى المستعمرة وتشجيعها، وذلك من خلال الأنشطة الثقافية. وكان الهدف هو تحويل المسرح

القومى والمركز الثقافى إلى أماكن "للقاء أهل الثقافة والمنزلة الرفيعة (علية القوم). "ثم يسترسل فروست فى كتابه **سباق ضد الزمن** (Race Against Time) قائلا:

فى ذلك الوقت لم يكن مسموحا للأفريقيين بأن يعيشوا قريبا من هذا الموقع (يقصد المسرح والمركز) الذى وقع عليه الاختيار أساسا لأننا كنا نؤمل أنه فى الوقت المناسب ستنتهى التفرقة العنصرية من مناطق سكنية مثل: (Muthaiga, Westlands an the Hill)، ومناطق أخرى كانت كلها حكرا على إقامة الأوروبيين، ومن ثم تتحول - مع الوقت - إلى مناطق إقامة متعددة الأجناس. ونظرا لأنه لم يكن المقصود إقامة مسرح للطبقة العاملة، فقد تم تشييده فى وسط مدينة نيروبى الثرية (ص٧٣، ١٩٧٥).

أيضا كان المسرح القومى هو المكان الرسمى لاستضافة مهرجان المسرح المدرسى School Drama Festival بكينيا. لقد كان هدف المركز الثقافى البريطانى، صاحب خطة عام ١٩٥١، أن يكسب ثقة الأوروبيين وودهم وأن يساعدهم فى الحفاظ على مستوى رفيع للتراث الثقافى البريطانى" (فروست، ص١٦٩، ١٩٧٥). كان المسرح هو الأداة المثلى فى هذا الصدد، هكذا يستطرد فروست، حيث كان المسرح نشاطا ثقافيا ممتعا لكلٍ من المثلين والجماهير، كما إنه كان النشاط الذى يلتقى فيه الأسيويون والإفريقيون، وكان الأمل معقودا عليه فى كسب رضا المجتمع الأوروبى وحماسه، ثم فى تجميع، فيما بعد، عناصر من جنسيات مختلفة وذلك بالمشاركة فى نشاط مشترك يستمتعون به جميعا (ص١٩٦، ١٩٧٥).

وهكذا فقد شكل هذا المكان، منذ البداية، فضاء فارغا تم استغلاله لتقديم مسرحٍ إنجليزيٍ خالص، كان هدفه الأول المساعدة فى خلق شكل جديد من العلاقات الطيبة بين مختلف الأجناس فى كينيا.

ولم يكن هذا الفضاء موقعا بلا تاريخ، حيث كان ممكنا، فى تلك اللحظة، لأصحاب الرؤية من أعضاء الحكومة الكولونيالية و"أهل الخير" من المستعمرين الأفارقة أن يقوموا بسرد حكاية علاقات جديدة كانت تتشكل بين مختلف الأجناس من خلال هذا الفضاء. ثم كان هناك أيضا مبنى فندق نورفوك (The Norfolk Hotel)، الذى بناه اللورد ديلامير Lord Delamere، وهو من أوائل المستوطنين البريطانيين، وذلك فى بداية القرن العشرين، وكان المستوطنون يعرفونه جيدا باسم مجلس اللوردات (The House of Lords)، حيث كان النبلاء البيض الاستعماريون، أو من يدعون النبالة، يفضلون الالتقاء فيه لتناول المشروبات، وكذلك لتداول الإشاعات والأقاويل، وتعاطى السياسة. وهذا الفندق يطل على ذلك الموقع التاريخى الذى شهد قيام قوات شرطة الاحتلال بقتل العمال قتلا جماعيا. كان العمال قد خرجوا فى مسيرة سلمية فى طريقهم إلى مكتب الشرطة المركزية للمطالبة بإطلاق سراح زعيمهم هارى ثوكو Harry Thuku، الذى كان قد قبض عليه وحكم عليه بالسجن لمدة ثمانى سنوات، وذلك لتورطه فى الحركة العمالية الوليدة فى ذلك الوقت. وما كان من رجال الشرطة إلا أنهم أطلقوا الرصاص على مسيرة العمال السلمية هذه، ثم انضم إليهم اللوردات المتواجدون بالفندق، حيث قاموا جميعا بذبح العمال ذبحا جماعيا، حيث وصل عددهم إلى مائة وخمسين عاملاً على أقل تقدير، حيث غطت جثثهم معظم أرضية الموقع، الذى تحول فيما بعد إلى مبان خاصة بالمسرح القومى وجامعة نيروبى. وأصبح هارى ثوكو بطلا قوميا وموضوعا للكثير من الأغانى والرقصات الإفريقية، فى الوقت الذى نجد فيه بعض زعماء القبائل من صنائع الاستعمار، من يعارض هارى ويرفض سياسته العمالية، بل يلقى بعضهم بالمسئولية الكاملة عن تلك المجزرة البشعة عليه وعلى الضحايا أنفسهم.

وبالطبع فلقد أثارت تلك المذبحة رد فعل غاضبا على مستوى المجتمع الدولى. فها هو ماركوس جارفى Marcus Garvey، يقوم نيابة عن رابطة الارتقاء بحياة الزنوج على مستوى العالم،

بإرسال برقية احتجاج لرئيس الوزراء البريطانى لويد جورج Lioyd George، والتى يقول فيها من بين أشياء أخرى، لقد قمتم بقتل أناس عزل فى وطنهم الخاص بينما يمارسون حقوقهم بوصفهم آدميين. إن هذه السياسة سوف تضيف ظلما آخر إلى سجلكم الحافل بالظلم والقهر الذى يعانى منه أبناء شعبنا الذين سيأتى عليهم يوم يستطيعون فيه بحق الدفاع عن أنفسهم، ليس فقط بالحجارة، والهراوات، والعصى، ولكن أيضا بالأسلحة الحديثة (فى كتاب نجوجى ١٩٨٧، ص ٤٠).

وتحققت نبؤة جرافى Gravey هذه سنة ١٩٥٢، وذلك عندما اخترق معلم ابتدائى سابق ومحاسب عمره اثنان وعشرون عامًا نظام الأمن المحكم فى السجن واستطاع أن يهرب للجبال؛ حيث أصبح أعتى زعيم عرفته قوات حرب العصابات المسلحة لجماعة الماو ماو Mau Mau؛ إنه ديدان كيماثى Dedan Kimathi.

تحت قيادة هذا الزعيم العملاق خاضت جماعة الماو الماو أشجع معاركها وأعنفها ضد الإمبرالية فى القرن العشرين. ومن الأشياء التى لا يجب إغفالها هنا أنه بينما نجد أن حركات التحرر فى بلدان مثل غينيا بيساو، وموزمبيق، وأنجولا، والجزائر، كانت محاطة بأراض مجاورة حرة استخدمها محاربوها مواقع خلفية لهم، فإنه فى حالة محاربى الماو ماو كانوا محاطين بالكامل بالعدو ولم يجدوا موقعا واحدا خلفيا فى دولة حرة صديقة يمكن أن يلجأوا إليه فى وقت الحاجة. ومن ثم فقد كان عليهم أن يعتمدوا كلية على الأسلحة التى استطاعوا أن يأخذوها من معكسرات العدو وكذلك الأسلحة البدائية التى أمكن تصنيعها فى مصانع أسلحتهم الوليدة فى المدن والغابات. وقبل القبض على كيماثى عام ١٩٥٦، وإعدامه عام ١٩٥٧، كان على الحكومة البريطانية والحكومة الكولونيالية فى كينيا أن تعترفا بأنه، حتى على الرغم من استعانتهما بآلاف الجنود من القواعد البريطانية العسكرية على مستوى العالم، وعلى الرغم من تمشيطهم مناطق كثيرة جدا بالقنابل وذلك على نطاق يذكر بما حدث فى الحرب العالمية الثانية، كانت هناك سلطتان تحكمان فى كينيا: الحكومة الكولونيالية بقيادة الحاكم العسكرى، وجماعة الماو ماو بقيادة ديدان كيماثى.

لقد شهدت تلك الفترة أقصى درجات النشاط والتوهج فى الحياة الثقافية الكينية، فكان هناك العديد من الصحف التى تصدر باللغات الكينية، وكذلك الأغانى والرقصات التى تمجد الماضى الإفريقى، وتدين الممارسات الكولونيالية، وتحث على المطالبة بالحرية. وفى الحقل التعليمى، قام المواطنون بتطوير مدارسهم الخاصة بهم وذلك فى ظل حركة مدارس الاستقلال ورابطة المدارس الخاصة بكيكويو كارنج.
.Kikuyu Karing's Independence Schools and Schools Association
وتوجت هذه الحركة بقيام الأهالى أنفسهم ببناء أول معهد من نوعه للتعليم العالم فى جايثونجارى: كلية المعلمين الأفارقة (Githungari African Teachers College)، وهى التى كان يديرها Mbiyú Wa Koinange، وهو خريج جامعة كولومبيا. وتتمثل الأهمية الرمزية لذلك الحدث فى حقيقة أنه حتى عام ١٩٦٠، أى بعد ثلاثة أعوام من الاستقلال، لم يكن قد تم بناء المعهد العالى للتعليم الثانى فى نيروبى The University College of Nairobi، ومن السخرية أنه تم تشييده على الموقع الملاصق لكل من فندق النورفوك والمسرح القومى. وهكذا فإنه بحلول عام ١٩٥٢ كانت هناك احتفالات وأنشطة كثيرة تعبر عن الأمل الذى عم أرجاء كينيا.

واقتصت الحكومة الكولونيالية لنفسها، فأعلنت حالة الطوارئ فى أكتوبر ١٩٥٢، كما قامت بإغلاق كافة المدارس التى كان يديرها أفارقة، وذلك لأن الحكومة رأت فيها مواقع نشاط موالية للقوات الوطنية. كما قامت بإغلاق كلية المعلمين الأولى بوصفها مؤسسة تعليمية وحولتها إلى

سجن حيث يتم فيه شنق محاربى الماو ماو، والمتعاطفين معهم. كما تم إيقاف جميع الأنشطة الثقافية. وفى ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢ تم القبض على كينياتا ومعه مئات من زعماء الـ KAU (الاتحاد الإفريقى بكينيا) والماو ماو. ثم قامت حكومة الاحتلال، فيما بعد، بمحاكمة كينياتا Kenyatta ، وسبعة آخرين وذلك فى واحدة من أشهر المحاكمات فى التاريخ الكولونيالى، والتى تم تخليدها فى كتاب لمونتاجيوسليتر Montague Slater بعنوان: "**محاكمة جوموكينياتى**" (The Trial) (1900). وقد أدانت المحكمة المتهمين السبعة وحكمت عليهم بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة ثمانية أعوام، أما كينياتا فقد أعدمته شنقا. واستمرت الحكومة الكولونيالية فى محاكمة المئات الآخرين، حيث تم إرسالهم جميعا على عجل إلى معسكرات التعذيب المنتشرة فى طول البلاد وعرضها.

إن مسرحية "**المحاكمة**" معنية بإبراز بطولات الأفارقة وقوة عزيمتهم فى تلك الفترة المجيدة من تاريخهم، وهى فترة شهدت ليس فقط انكسار شوكة الإمبراطورية البريطانية وسياستها الكولونيالية بالكامل، ولكنها كانت أيضا، بالنسبة للكثيرين، فترة / لحظة تتويج لكل كفاحهم المجيد فى الماضى، ذلك الكفاح الذى قاده أبطالهم العظام من أمثال Waiyaki, Mekatilili and Koitalel. ولقد رأى Kimathi فى نفسه ليس فقط امتدادا لتلك البطولات وذلك الكفاح، وإنما استحضر ـ أيضًا ـ ثورة تايلر The Tylor Rebellion التى حدثت فى بريطانيا نفسها وأكد على ارتباطه بها، وهذا ما أوضحه فى رسالة بعث بها للبريطانيين من مخبئه فى الجبال. والمسرحية تبرز تلك اللحظات المشحونة بمختلف المشاعر من خوف ورجاء، وصدق وخيانة، معبرة عنها جميعا دراميا، وذلك فى محاولة من المؤلفين ليغمزا لنا بأن التاريخ يمكن أن يعيد نفسه.

وهكذا يبدو جليا لنا الآن أن كلا من وقت العرض ومكانه ـ تلك الأيام على وجه التحديد وشهر أكتوبر بأكمله ـ لهما ذكريات مختلفة. فبالنسبة للإدارة، كان ١٩٥٢ هو العام الذى شهد تشييد المسرح القومى وافتتاحه وبين عامى ١٩٥٢ ـ وهو العام الذى شهد إعلان حالة الطوارئ فى البلاد، ومصادرة الأنشطة الإفريقية المستقلة، وبداية الكفاح المسلح لجماعة الماو ماو ـ وعام ١٩٦٣، وهو عام الاستقلال الرسمى لكينيا ـ ظل المسرح القومى مقتصرا على تقديم العروض المسرحية البريطانية، وهو المكان الذى كان شرط دخول بعض الأفارقة إليه هو نضجهم وتميزهم الثقافى وتقلدهم مناصب هامة فى الدولة.

وكان هؤلاء الرجال والنساء من ذوى الثقافة والمناصب العليا هم وحدهم القادرون، وذلك بعد الاستقلال، حقا على الاندماج فى هذه المناطق الخاصة التى يتحدث عنها فروست Frost، مثل Westlands وغيرها. صحيح أن الاستقلال قد قضى على العنصرية (apartheid)، ولكنه أبقى على الحواجز الاقتصادية، فبعض هؤلاء الوطنيين الذين وصفهم البريطانيون بأنهم "ذوو الثقافة والمناصب" كانوا قد تقلدوا أهم المناصب فى الحكومة ما بعد الكولونيالية الجديدة فى كينيا. وأصبح أحدهم، وهو ابن أحد الزعامات الكبيرة فى بداية الكولونيالية، والذين كانوا جزءا من حركة الموالين للحركة الكولونيالية (The Loyalist Movement)، وهى الحركة المعارضة للسياسة الوطنية لهارى ثوكو Harry Thuku، أصبح النائب العام فى تلك الحكومة الجديدة، واستطاع، من خلال هذا الموقع، أن يرعى فرقا مسرحية أوروبية، عملت على تأمين استمرارية سيطرة صنائع الاستعمار على خشبة المسرح القومى وما تقدمه من عروض، ومن ثم الحفاظ على المستويات التى كانت قد حددتها حكومة الاستعمار قبل رحيلها. وبالنسبة له هو شخصيا، وهو الأفريقى الأسود، فإنه كان يرى فى البريطانيين البيض أفضل من يضمن استمرار ذلك الإرث الكولونيالى. وبعبارة أخرى، ظلت الممارسات الكولونيالية هى معيار الحكم على جودة ما يقدم على هذه الخشبة من أنشطة مسرحية. لذا فلم يكن هناك ما يستوجب الدهشة، حين استشعرت إدارة

المركز، وبكل صدق، أنها كانت تؤدى واجبها تجاه كينيا وذلك بتقديمها عرضين أوروبيين ـ باليه فرنسى وعرض من اليونان ـ فى أثناء انعقاد مؤتمر اليونسكو فى كينيا، فهم يرون أن أفضل ما يمثل التراث الأصيل للفن الكينى هو مثل هذه العروض الأجنبية.

أما عرض "محاكمة ديدان كيماثى" فهو جد مختلف، من حيث إنه عرض إفريقى يمجد بطولة جماعة الماو ماو ودورها الجد خطير فى حصول كينيا على استقلالها. ولكن ما يفوق ذلك أهمية، أنه كان عرضا متجذرا فى ثقافة وجماليات المقاومة والبطولة التى أبدعها مناضلو تلك الجماعة وهم يخوضون حرب العصابات فى الجبال، وأيضا وهم يقاومون الانكسار والهزيمة فى سجون الاستعمار ومعسكرات تعذيبه، وكذلك فى القرى. كل ذلك وهم لا يفتأون يبشرون بكينيا وإفريقيا جديدتين. فلا غرو إذن أن تشتمل المسرحية على عدد كبير من الأغانى والرقصات الوطنية للماو ماو، والتى تشكل جزءا من "الفزع القادم من الجبال".

(Thunder from the Mountains)، وهو كتاب قام بتجميعه وتحريره Mainawa Kinyatti مايناوا كينياتى، ثم نشره عام ١٩٨٠ و(١٩٩٠).

وهكذا يتضح لنا أن الصراع على الفضاء المسرحى هو أيضا صراع على الأنشطة والرموز الثقافية التى تمثل كينيا الجديدة، وهى التى وُلدت من قلب كفاح أبنائها ضد الكولونيالية. وهنا يثور سؤال: هل يمكن للثقافة الكولونيالية وتراثها أن تشكل الأساس القوى لقوميتنا وهويتنا الجديدة هذه؟ ذلك أنه حتى أصغر الأفعال يمكن أن تنطوى على رؤى متصارعة لبناء كينيا الجديدة. ففى الوقت الذى كان فريق الدراما الكينى المشارك فى مهرجان الثقافة والفنون لعام ١٩٧٧ يحاول جاهدا أن يقدم عرضا بطرح هذا التاريخ الوطنى ويجسده على خشبة المسرح القومى، كانت إدارة هذا المسرح القومى الكينى تقوم ببيع بطاقات أعياد الكريسماس من مبنى المسرح نفسه، تماما كما كان يحدث عام ١٩٥٢، وكانت بالطبع ترفع العلم البريطانى (The Union Jack)، وهو الشئ الذى كان واضحا تماما فى تلك البطاقات.

ـ ٤ ـ

وهنا تدخلت وزارة الخدمات الثقافية، ربما لإحساسها بالحرج مما أثارته الصحف حول منع عرض مسرحية كينية على خشبة المسرح القومى فى شهر الاحتفالات بأعياد الكفاح والثورة والاستقلال فى كينيا. ومن ثم فقد تم السماح للفريق الكينى باستخدام خشبة المسرح القومى لمدة ثمانية أيام من ٢٠ ـ ٣٠ أكتوبر. أى أنه أصبح عليهم أن يقدموا العرضين فى تلك المدة المحدودة جدا، وهى أربع ليال لكل عرض، لا لشئ إلا لأنها هى المساحات التى كانت متاحة بين العرضين: الفرنسى (من ١٠ ـ ١٨ أكتوبر) والرومانى (من ١ ـ ٢١ نوفمبر). ومعنى ذلك، فى الواقع، أن نسبة مدة العرضين الأوروبيين بالنسبة لمدة العرضين الإفريقيين هى ٣١ : ٨.

وعلى الرغم من أنه تم ضغط العرضين الإفريقيين فى ثمان ليال فقط، فإن نجاحهما كان مرعبا (astounding)، خاصة فيما يتعلق باستقبال الجماهير الإفريقية لهما. لقد تم بيع تذاكر كل ليلة من الليالى الثمانية بالكامل. ثم إن ليلة عرض الافتتاح لمسرحية **"المحاكمة"** (The Trial) كانت لها خصوصيتها التى لا يمكن أن تنسى أبدا، وذلك لحضور زوجة كيماتى وأولاده العرض، حيث إن هذه الأسرة العظيمة أمضت الليلة كلها تقريبا مع أسرة العرض المسرحى، يستعيدون حكايات الحرب ويغنون أغانى كثيرة المرة تلو الأخرى. وطبقا لوصف إحدى الصحف، "لم يحدث من قبل أن قدمت قصة كفاح كينيا واستقلالها بتلك القوة وذلك الإقناع" (Target, ١٩٧٧). ويمكننى أن أضيف أنه لم يحدث من قبل أن تم استقبال أى من عروض المسرح القومى بكل هذا الحماس من جمهور كينى، فلمدة ثمان ليال كان قد تم بالفعل تأميم خشبة هذا المسرح بحضور كل هذه الجماهير ـ أتوا جميعا ليغنوا ويرقصوا مع الممثلين.

ولكن يظل هذا التوهج وذلك الجمال منسوبين لليلة افتتاح العرض، وذلك أنه عندما كان المثلون يؤدون الرقصة والأغنية الختاميتين فى ممر وسط صالة العرض، قام الجمهور وانضم إليهم، ثم خرجوا جميعا من الباب الخارجى للمسرح وهم يرقصون. فما كان دائما حبيس جدران المسرح المغلق انطلق فى الهواء الطلق، ولم يعد هناك ما يفصل الممثل عن المتفرج ـ التحام كامل لخشبة المسرح مع الجمهور و اشتباك لها. ثم سرعان ما تحولت إلى مسيرة جماعية (مسرحية) انطلقت إلى فندق النورفوك، قاصدة أروقته تحديدا، حيث اعتاد أن يجلس المستوطنون الذين شاركوا الشرطة الاستعمارية فى المجزرة الجماعية للعمال الأفارقة وهذا الفندق كان لا يزال حتى عام ١٩٧٦ يخضع لوصاية الأوروبيين البيض وسيطرتهم، والذين كان معظمهم من السائحين. وبينما كانت المسيرة فى طريقها إلى الفندق، فإذا بفرقة من رجال الشرطة تعترض طريقهم وتطلب منهم بأدب، ولكن بحزم، أن يعودوا أدراجهم من حيث اتوا، فلم يكن هناك ما يبرر أى احتكاك أو مواجهة عدوانية. فعادوا جميعا وهم يرقصون إلى المسرح القومى، حيث شكلوا دائرة خارجه، وواصلوا رقصهم وأغانيهم التى دارت كلها حول أبطال المقاومة الكينية. ولقد تكرر ذلك المشهد المسرحى الجماعى التلقائى طوال مدة عرض "المحاكمة"، ولكن ما لم يتكرر هو محاولة اقتحام أروقة الفندق والرقص فيها. وهكذا يبدو أن الممثلين والجماهير أرادوا أن يخلقوا فضاء مسرحيا يحيط بمبنى المسرح القومى الكينى من جميع جوانبه؛ فضاء يسمح لهم بالتواصل بطريقة أفضل مع أرواح الأبطال الذين ماتوا عام ١٩٢٢. وكان اسم موثونى نيانجيرو Muthoni Nyanjru، وهو اسم المرأة التى قادت مسيرة العمال وكانت أول من يقتل برصاصات الاستعمار، يتردد كثيرا فى كل هذه الأغانى وتلك الرقصات.

وبانتهاء ليالى العرض الثمانية، أخلينا جميعا المسرح فى هدوء، وجاء الأوروبيون بعروضهم. وذات يوم تم استدعاؤنا: سيث آداجالا وأنا إلى قسم التحقيقات الجنائية بمركز نيروبى، وذلك للإجابة على عدد قليل من الأسئلة بخصوص العروض المسرحية التى قدمت فى القومى، والحقيقة أنه كان سؤالا واحدا: لماذا تدخلنا فى العروض المسرحية الأوروبية المقدمة فى المسرح القومى؟

ـ ٥ ـ

وأصبح جليًا لبعضنا، من هذه التجربة، أنه إذا كان للمسرح الكينى أن يزدهر فعليه أن يجد فضاءه المسرحى الخاص به وذلك بتحديد موقعه / مكانه ولغته الخاصة به. لقد تم تقديم عرض المحاكمة باللغة الانجليزية وعلى خشبة كانت موضعا لنزاع وجدل. إن المسرح القومى الحقيقى يتواجد حيث تتواجد أغلبية الشعب: فى القرى بالريف، والمناطق الفقيرة بالمدن. ولا يكون ذلك الموقع مسرحا قوميا إلا إذا كان يجمع بين ثلاثة أنواع من المسرح حددها بيتر بروك كما يلى: "المسرح المقدس" (The Holy Theatre)، و"المسرح المباشر / الساخن" (The Immediate Theatre)، و"المسرح البدائى" (The Rough Theatre). وعليه أن يكون مسرحا واعيا بأهمية توظيف ماضى الجماهير لخدمة مستقبلهم من خلال حضورهم الآن فى الزمان والمكان. ولقد استشعرنا أنه لتحقيق تلك الوظيفة المركبة، كان من الضرورى أن نمتلك فضاءً مسرحيا يكون تحت سيطرة الشعب. ولقد ساهمت مثل هذه الاهتمامات، من بين اهتمامات أخرى، فى تأسيس المركز الثقافى والتعليمى لمجتمع الكاميروثو (KamĩruthŨ Community Education and Cultural Centre) ونظرا لأننى تعرضت لقصة Kamiruthu هذه فى ثلاثة كتب لى هى: **تحت الحراسة"**: مذكرات كاتب فى السجن (Detained: A writer's Prison Diary)، **وتحرير العقل من ربقة الكولونيالية** (Decolonizing the Mind)، **وحضور قلم** (Barrel of a Pen)، لذا فلن أسرد كثيرا من تفاصيلها هنا. فالمشروع، الذى بدأ عام ١٩٧٦ بوصفه برنامجا تثقيفيًا

تعليميًا يتمركز حول المسرح، أصبح مشروعا مجتمعيا حقيقيا اجتذب الفلاحين، وعمال المصانع والمزارع، وهم جميعا كانوا يقيمون فى قرية تحمل اسم KamirùthÙ، وهى تبعد ثلاثين كيلو عن العاصمة نيروبى. فى عام ١٩٧٧ قمنا وبمساعدة فلاحى القرية وعمالها باستنبات عرض مسرحى هو: **سأتزوج عندما أرغب فى ذلك.** (Ngaahika Ndeenda)، وهو عرض أفسح المجال لفلاحين وعمال، كانوا قبل ذلك أميين، وكانوا معتادين فقط على الأغانى التى كانت تمجد قيادتهم وتمتدحها، وما صنعته هذه القيادات فى الماضى، ليتغنوا بتاريخهم هم، وبثقتهم فى أنفسهم وقدراتهم الخاصة، وبآمالهم فى غد أفضل. والأكثر من ذلك، أنهم قاموا ببناء مسرح فى العراء فى مركز القرية بمجهوداتهم الذاتية دونما أية توجيهات من الدولة! وبذلك فلقد أمكنهم استعادة فضائهم التاريخى. ولقد حاولوا القيام بالشئ نفسه عندما حاولوا أن يقدموا عرضا مسرحيا آخر هو: **غنِّ من أجلى يا أمى** (Mother Sing for Me) عام ١٩٨٢. ومرة أخرى كان أهم ما فى هذه التجربة هو إعتزازهم بتاريخهم وثقتهم فى قدراتهم، ومن ثم؛ أملهم فى مستقبل أفضل. وبعد دراسة هذا المجتمع عام ١٩٨٢، قامت الأستاذة الجامعية إنجريد جوركمان Ingrid Bjorkman بتأليف كتابٍ يؤكد صحة هذا الجانب المبدع من القصة، حيث إنها أتت إلى كينيا عام ١٩٨٢، وكان ذلك فى أعقاب أحداث القمع التى ارتكبتها الحكومة، وأجرت عددا من المقابلات مع الممثلين ومجموعة من جمهور العرض الذين حضروا بروفات الإعداد للمسرحية وذلك قبل صدور الأوامر بمنع العرض.

وتختتم هذه الأستاذة نصها الرئيس بكلمات أحد أفراد هذا الجمهور:

إن الشئ الملفت هو أنه فى مثل حالة نظامنا يُعتقد أنه لابد من توفر أناس يفكرون نيابة عنا، ونحن - بصفتنا فلاحين وعمالا - أناس يكدون ويتعبون، فى الحقيقة، لا يُتوقع منا أن نكون قادرين على إدراك علاقات بين أشياء تبدو متباعدة ولا يوجد بينها رابط. وها هو نجوجى قد بين لنا فى عرض: **من أجلى غنِّ يا أمى**" أنه بإمكاننا نحن الفلاحين أن نفكر وندرك ونعبر عن ذلك ونوصله للآخرين من حولنا. وبإمكاننا فهم ما نحن فيه وما نحن عليه. وذلك بالطبع سبب إزعاجا لن تعودوا على اعتبار أنفسهم مفكرين واعتبار الفلاحين غير قادرين على التفكير - أزعجهم أن يروا الفلاحين يفكرون بل يؤلفون الأغانى التى تعبر عنهم وعن حياتهم [....] وهذا هو ما شكل لهؤلاء الأدعياء أكبر تهديد، وذلك لأنك عندما تقتنع بأنك "خروف"، يسهل اقتيادك، ولكن ما أن ترفض ذلك وتعبر عنه صراحة حتى يفزع الحاكم لذلك (ص٩٧، ١٩٨٩).

إن محاولة إقامة المسرح بين الناس تتطلب طرح أسئلة والبحث عن إجابات جديدة لما يطرحه هذا المسرح الأفريقى من قضايا ومواضيع، مثل قضية لغة المسرح. ولكننى فى نوفمبر ١٩٧٦ أدركت أن محاولة إعادة الثقافة إلى مكانها الطبيعى فى حضن الشعب كان يمكن أن تخلق مشاكل أكثر من أن تثير تساؤلات، وذلك فيما يتعلق بالفضاء المسرحى ليس فقط للفنان ولكن للدولة أيضا.

- ٦ -

وكما يقول شيكسبير فى مسرحية: **كما تهواها**[٢] (As you Like It)، "فما الدنيا كلها إلا مسرح كبير، حيث يظهر المثلون ثم يختفون". فالدولة الوطنية ترى أرض الوطن كلها على أنها فضاؤها المسرحى، ومن ثم فهى تقوم بتحويلها إلى منطقة مغلقة كبيرة، وتقيم لها أماكن محددة للدخول إليها والخروج منها، وتضع عليها رجالا أشداء هم موظفو الهجرة. أيضا تضع حراسًا مدججين بالسلاح لصد المغيرين عليها عبر حدودها، وكذلك للإبقاء على رعاياها داخل تلك الحدود. وهكذا تشتط تلك الدولة فى إثبات وجودها وممارسته، وذلك من خلال الممارسات اليومية لسلطتها عند تلك المداخل والمخارج، حيث ترفع أعلامها، وأيضا عن طريق جوازات السفر وتأشيرات الدخول والخروج.

"وداخل ذلك السجن الكبير تقوم الدولة بإقامة سجون صغيرة، يقوم على حراستها جنود مدججون بالسلاح، وهى أماكن هامة جدا للدولة، وذلك لأنها تحيلها هى الأخرى إلى فضاءات مسرحية، تمارس فيها أفعالها العقابية القمعية. ولكن كيف يتم ذلك؟ إن الدولة تفضل ممارسة سلطتها القمعية أمام جماهير رعاياها على المسرح الكبير للوطن، وهذا بالطبع ممكن فى عصر التلفاز. وذلك على الرغم من كثرة القيود. فمن وجهة نظر تاريخية، لم تكن ممارسة الدولة إنزال العقاب بمواطنيها يتم سرا فى أماكن مغلقة بصفة دائمة. ففى كتابه: **النظام والعقاب** (Discipline and Punish)، يقدم ميشيل فوكو Foucault وصفا تفصيليا دقيقا لمشاهد العقاب فى أوروبا فى القرن الثامن عشر، وذلك عن طريق تبنى مفهوم المشهد (Spectacle)، ويعنى به التمثيل المسرحى للألم الذى تسببه الدولة لمواطنيها. يقول فوكو: "وكانت هناك بعض الحالات التى يتم فيها تقريبا إعادة إنتاج مسرحية للجريمة التى ارتكبت، وذلك إذا كانت العقوبة هى إعدام المذنب - حيث كان يتم استخدام الأسلحة نفسها/ أدوات الجريمة، والأفعال نفسها / الإشارات" (ص٤٥، ١٩٧٩). وكان من عادتهم أن يتم ذلك كله فى مكان مفتوح. "فى مثل هذه الاحتفالات"، يستطرد فوكو، "كان الشعب هو الشخصية الرئيسة، من حيث أن حضوره المباشر كان يشكل أساس هذه العروض" (ص٥٨):

فإذا ما تم تنفيذ إحدى هذه العقوبات (الإعدام) سرا، انتُفى عنه أى معنى تقريبا. فالهدف من وراء ذلك كان تقديم نموذج للعقاب ليس فقط ليتعظ الناس ومن ثم يتعلموا عدم الخروج على القانون تفاديا للعقاب، ولكن أيضا لإثارة مشاعر الخوف / الرعب فى نفوسهم من خلال مشاهدة أفعال السلطة هذه، وتكون النتيجة قيامهم بتحويل مشاعر الغضب تجاه المذنب (ص٥٨ - ٥٩، ١٩٧٩).

وفى مقالته "مسرح للإله الغاضب" (Theatre for an Angry God)، فى دورية TDR[٣]، يقدم لنا مارك فيرناو Mark Fernow وصفا لظاهرة مشابهة فى أمريكا فى القرن الثامن عشر، وذلك بعرضه لمشاهد الحرق والشنق فى الأماكن العامة فى مدينة نيويورك الكولونيالية عام ١٧٤١، مستخدما ألفاظا مثل العرض المسرحى، وهو ما يصفه على أنه:

"أكثر الأهداف إثارة لمشاعر السخط، وهو ما يمكن تحقيقه باستخدام تقنيات مسرحية معينة: تنفيذ حكم الإعدام علانية كوسيلة ترفيه شعبية، عرض الجثث المتعفنة وكأنه مشهد ابتهاج بالنصر" (ص١٦، ١٩٩٦). ولكن الحقيقة أن هذا المشهد لا يحقق دائما الأهداف المرجوة، خاصة بالنسبة للجماهير. فها هو فوكو يصرح بأن المدان يمكنه، بطريقته التى يعبر بها عن إحساسه بالألم، أن يكسب تعاطف، بل حتى إعجاب، تلك الجماهير التى تشاهده، بل هناك أيضا الخطر الماثل فى إمكانية تدخلها المباشر فى هذا المشهد. أى: إنه يمكن لهؤلاء الناس، الذين كان الهدف من تجميعهم فى هذا المكان هو إرهابهم وتعليمهم الخوف، أن يعبروا عن رفضهم الصريح لتلك السلطة التأديبية / القمعية، بل إنهم كانوا يتمردون أحيانا:

> كانوا يقومون، للحيلولة دون تنفيذ حكم الإعدام الظالم، بخطف المتهم بعد تخليصه من أيدى جلاديه، ثم يمارسون الضغط ويهددون باستخدام القوة، بل يستخدمونها، للحصول له على العفو، بل إنهم كانوا يتعقبون الجلادين ويهجمون عليهم بعنف، بل كانوا يتطاولون على القضاة ويثيرون الغضب والتمرد ضد الحكومة / النظام - ويشكل كل ذلك جزءا من الممارسات الشعبية التى كانت تستثمر فى اختراق، طقوس الإعدام فى الأماكن العامة بل إبطالها (ص٥٩ - ٦٠، ١٩٧٩).

بل إنه حتى فى حالة إعدامه، فإن هذا الشخص يتحول إلى قديس (A Saint)، وبذلك يظل شبحه يطارد جلاديه / الحكومة ويهدد أمنهم. إن موته بهذه الطريقة يصنع منه بطلا قوميا،

وذلك يرجع أساسًا للجو الاحتفالى / الإعلانى الطقسى الذى أحاط بمشهد إعدامه ومن ثم بقضيته: "فهـو يظهر وكأنه خاض صراعا غير متكافئ مع الدولة، ومن ثم لا تملك الجماهير حيال ذلك إلا أن تـتوحد معـه، وذلـك عـلى الـرغم مـن كـل الموانـع والعقبات التى تحول دون ذلك: القانون، والمصـالح الطبقية، والسلطة، رموز السلطة / النظام، وموظفى الحكومة "(فوكو، ص٦٧، ١٩٧٩). أيضـا كانـت هـناك حـوادث فـى الماضـى مشابهة لذلك الذى ساد فى القرن الثامن عشر، وكانت أشهرها على الإطلاق تلك التى وقعت للمسيح (اليسوع عيسى) وذلك طبقا للإنجيل، والذى انتهى بإعدامـه علـنا وكـان من جراء ذلك أن عاشت الإمبراطورية الرومانية فى كابوس دائم. وهكذا نجد أنـه فـى الوقـت المناسب، تم نقل التمثيل المسرحى للألم من الفضاء المسرحى المكشوف إلى خشبة مغلقة، ولكن، وكما يعلق فوكو بشئ من السخرية:

مهمـا كانـت طبـيعة ذلك الدور الذى لعبته المشاعر الإنسانية تجاه المتهم فى إقلاع الدولة عـن طقـوس تنفيذ حكم الإعدام علنا أمام أعين الناس، كانت الدولة، على أية حال، تعيش حالة مـن الخـوف السياسـى بسـبب النتائج التى يمكن أن تترتب على هذه الطقوس الغامضة (ص٦٥، ١٩٧٩). إنه الخوف نفسه الذى يحدثنا عنه فيرناو (Fearnow) فى مقالته السابقة، إنه الخوف/ القلـق الـنابع مـن إحسـاس الدولـة بمـا يـتهدد النظام العام فى الساحات، والذى هو نتاج طبعى وتلقائى لمثل هذه الحالات، والذى يرى فيرناو Fearnow أنه وراء قرار منع الشنق العام فى إنجلترا عـام ١٨٤٥. وهناك حالات تاريخية حقيقية يمكن أن تؤكد صحة تلك المقولات / الملاحظات التى يقدمها لنا فوكو هنا وصدقها، وكذلك لتلك الموجودة فى الأدب. ففى رواية تشارلز ديكنز: **الآمال العظيمة** (Great Expectations)، دائما ما تستحوذ الشخصية المدانة على تعاطفنا، حتى ولو كانـت لطفـل صـغير، مثل بيب (Pip)، ويزداد هذا التعاطف مع الشخصيات التى تشبه شخصية "بيب" هذه، خاصة عندما يكون خصمها شخصيات مثل شخصية ماجويتش (Magwitch) فى عالم ديكنز كله. فإذا ما انتقلنا إلى كينيا، فسنجد أن الحكومة الكولونيالية قد نفذت أحكام إعدام علنية ثـم قامـت بعـرض جثث المعدومين من جماعة الماو ماو، ولكن ذلك دائما ما أثار الكثير من مشاعر الغضـب ضـد تلـك الحكومـة، وهـذا هـو الموقـف الذى قدمته دراميا فى روايتى: **حبـــة قمح** (A Grain of Wheat) (١٩٦٧). وبحلـول عـام ١٩٨٤، أصدرت حكومة ما بعد الكولونيالية أوامرها بقيام مسيرات يتم فيها إحراق صورتى / تمثالى (My effigy) والإلقاء بالرماد المتخلف فى الأنهار، والـبحيرات، وكذلـك المحيطات، وهو المشهد الذى جعل الناس تتعاطف معى ومع قضيتى وتؤمن بعدالة تلك القضية: إطلاق سراح المسجونين السياسيين فى كينيا. وعلى الرغم من استمرار ممارسة طقـوس العقـاب والألم علنا فى بعض البلدان، وبطرق هى بالتأكيد أقل مباشرة على مستوى العالم كله، إلا أن عملية نقل ذلك العمل من العلن إلى الخفاء، ومن الأماكن المفتوحة إلى الأماكن المغلقة، تمثل تطورا منطقيا (Logical development)، فليس من المعقول أن تقبل دولة واحدة أن يصبح مـن اخـتارتهم لـيكونوا مجـرمين أبطـالا وقديسـين، ومن ثم أن تتحول قبورهم إلى نوع من مزارات الثوار (Same Kind of Revolutionary Shrines).

وعلى الرغم من الانتقال بذلك الطقس من فضاء مكشوف إلى فضاء مغلق، فإن عنصر الفعل المسرحى المتضـمن فـيه اسـتمر، خاصـة فـى حالـة المـثقفين والمساجين السياسيين (أى: المتهمين بـتعاطى الفكـر والسياسـة) ـ وهـم الفـنانون فـى أغلـب الأحـوال؛ فضـاء السجن يتحول إلى فضاء مسـرحى، حيـث تقـوم الدولـة (مخـرج العرض وديكتاتوره) بتوجيه كل شئ، بما فى ذلك حركة المسـاجين / الحـراس / المـمثلين، أى إنهـا تقوم بتشكيل ذلك الفراغ المسرحى كله حسبما يتراءى لهـا. فالميزانسـين (The Mise – en _ scéne)، والإضـاءة، وتشـكيلات الأحـداث وتوقيـتاتها ـ حـتى الأكل، والنوم، وعملية الإخراج ـ تشكل فى مجموعها عرض الدولة المسرحى داخل السجن

/ المسرح، ويتم لها ذلك من خلال كتيبة من رجال هذا السجن / المسرح: هم الحراس. وذلك النوع من المسارح يشبه تماما مسرح العلبة الإيطالى، ولكن بعد أن يكون قد أضيف إليه الحائط الرابع وأُحكم إغلاقه تماما، وذلك للحيلولة دون دخول أى متفرج من خارج السجن / المسرح، أو حتى مجرد وجوده واختلاسه النظر لما يحدث بالداخل على تلك الخشبة الجهنمية. وعلى الرغم من كل ذلك فالدولة والفنان / السجين كلاهما على دراية تامة بوجود جمهور مهتم خارج جدران ذلك السجن / المسرح؛ لذا فالدولة تحرص على القيام بمهمة تفسير ما يحدث بالداخل لهذا الجمهور الذى بالخارج: لقد اعترف السجين بجريمته، السجين يتمتع بصحة جيدة، إلى غير ذلك من التفسيرات / الأكاذيب التى تسعى الدولة إلى تمريرها للجمهور العالمى.

وبدوره يسعى الفنان / السجين إلى الرد على تلك الدعاية المغرضة بكل السبل المكنة المتاحة له فى سجونه هذا. وحيث أنه لا سبيل أمامه للهروب أو حتى الانتحار، فإنه لذلك يلجأ إلى القلم والورق متى تيسر له ذلك. وذلك يفسر ذلك الصراع الذى ينشأ حول وسائل إنتاج الأدب، فما روايات السجون إلا نوع من التوثيق لمعركة النصوص الأدبية، وكذلك التفنيد المستمر لمزاعم الدولة بشأن ملكيتها لذلك الفضاء المسرحى. وعلى الرغم من أن ذلك التفنيد وتلك الكتابات تتوجه مباشرة للجماعات المعنية بذلك والمتربصة بالحكومة خارج جدران السجن - أمثال: منظمة العضو الدولية (Amnesty International)، ورابطة القلم الدولية (International Pen)، ولجان المطالبة بإطلاق سراح الكتاب (المساجين)، وجماعات وهيئات أخرى مهتمة بحقوق الإنسان - فإنه فى النهاية يكون المستهدف الحقيقى هو الجمهور الحقيقى داخل الوطن كينيا وخارجه. إن ما تقوم به الدولة من فبركة اعترافات، وتسريب معلومات دالة فى هذا الشأن يذكرنا بما كان يحدث من فوق المشانق العامة فى تلك المشاهد المسرحية فى أوروبا الإقطاعية فى العصور الوسطى:

كان يتم تنظيم شعيرة تنفيذ حكم الإعدام بحيث كان المتهم يقوم بنفسه بتقديم اعتذار علنى واعتراف بذنبه وجرمه، وذلك كتابة على لافتة يرفعها لجمهور مشاهديه، أو شفاهة على هيئة اعترافات أُرغم بلاشك على تقديمها. بالإضافة لذلك، كان الأمر يبدو وكأنه، فى لحظة إعدامه، قد أعطى فرصة أخيرة لكى يتكلم، لا ليعلن براءته، ولكن ليقدم اعترافا بجريمته؛ ومن ثم بعدالة إدانته وشنقه (فوكو ص٦٥، ١٩٧٩).

لا غرو - إذن - أن يقوم الفنان / السجين، بكل ذرة فى كيانه، بمقاومة عرض "إعلان إدانته لنفسه"، وحتى إذا ما اضطر إلى إدانة نفسه، وذلك بسبب التعذيب الوحشى الذى تعرض له، فإنه يسعى بشتى الطرق، ومساعدة بعض الحراس المتعاطفين معه داخل السجن، لتمرير اعتراف آخر إلى خارج السجن ينفى فيه محتوى الاعتراف الأول. ويشكل هذا التفنيد وذلك الفضح للأفعال المسرحية المغرضة التى تتم داخل سجون الدولة - طريقة أخرى للمقاومة، وهى طريقة يتوسل بها الفنان للحفاظ على حياته / فنه داخل حجرات تعذيب روحه. إنها، بعبارة أخرى، واحدة من طرائق حرمان الدولة من إمكانية إحساسها بسعادة المنتصر فى نهاية ذلك العرض المسرحى.

- ٧ -

لا يوجد عرض مسرحى بلا هدف. فالسجن هو ذلك المكان المغلق الذى تحوله الدولة إلى فضاء تستغله لتشكيل، ما يطلق عليه فوكو، عقولا وأجسادًا طيعة يسهل التحكم فيها بسهولة ويسر. فالصراع من أجل ترويض عقل الفنان / السجين ومن ثم إخضاعه لسلطة إدارة السجن هو صراع جد خطير. ويفسر ذلك، مرة أخرى، لماذا تصبح الكتب وموضوعات القراءة موضوعا مهمًا يتمركز حوله هذا الصراع. فمن يطالع كتابات السجون سيجد بها إشارات كثيرة عن قائمة الممنوعات من الكتب داخل هذه السجون، وكذلك قائمة المسموح به منها. لذلك فتلك الكتابات

التى تصدر من داخل السجون يمكن دراستها بغرض التعرف على عقلية المسئولين بها، وأيضا التعرف على نوعية الرقابة الموجودة داخل سجون الدولة. فها هو المؤرخ مانياوا كينياتى (Mania wa kinyatti) يقوم بتسجيل الكثير من المواقف التى تم منعه منها من قراءة أعمالى وذلك فى كتابه **كينيا**: مذكرات من السجن: (Kenya: A Prison Notebook) (١٩٨٦)، حيث نقرأ: "فروايات نجوجى سياسية وخطيرة"، وهى المقولة التى كررتها على مسامعه إدارة السجن لمدة ست سنوات ونصف قضاها فى سجون كينيا ذات الحراسة الأمنية المشددة جدا. ومع ذلك، فقد كان كينياتى يفعل المستحيل للحصول على هذه الروايات بالذات، وأعمال أخرى شبيهة بها ليقوم بقراءتها؛ فنجده يجد سعادة كبيرة فى قراءة أعمال ريتشارد رايت Richard Wright، ومكسيم جوركى Maxim Gorky، وذلك دونما أية مشاكل من جانب إدارة السجن المتشددة جدا. معنى ذلك أنه بإمكان السجين السياسى، فى الواقع، أن يمارس نوعا من المقاومة الجمالية وذلك من خلال أفعال عقلية وجسدية إنه بذلك يحارب إمكانية استعمار عقله والتحكم فيه بواسطة الدولة ويقاومها. وعليه؛ فسنجده داخل جدران زنزانته وهو يحاول جاهدا أن يخلق لنفسه فضاء عقليا، واجتماعيا، وفيزيقيا؛ وهو يعمل على استغلال لأقصى درجة ممكنة الحيز الزمانى والمكانى المسموح له به وكذلك علاقاته المحدودة، بالطريقة التى تمنحه أرحب فضاء نفسى ممكن.

ولنا فى رواية **قضية: العراف الاشتراكى** (The Case of the Socialist Witchdoctor) (١٩٩٣)، للقاضى هاما توما Hama Tuma مثال توضيحى طريف. ففى قصة **قضية عاشق السجن** (The Case of the Prison-Monger)، يحكى لنا هاما توما حكاية ذلك المثقف الأثيوبى الذى يصف نفسه بأنه "مهووس بالسجن" (Prisonmaniac)، حيث أنه يدعى أنه حقيقة يحب السجن. ويتضح ذلك من أنه بمجرد خروجه من السجن، يرتكب جريمة، من أى نوع، لكى يعود مرة ثانية إليه، ويسأله ممثلو النيابة: ألا يقلقك أن تقضى عشرًا من أجمل سنين عمرك بالسجن؟ فيكون رده، بالطبع لا. حيث إنه يرى أن الناس يشعرون بأنهم أحرار حقا داخل السجن إذا اعتقدوا أنهم كذلك فعلا. لذلك فبيت الإنسان يمكن أن يكون سجنا له، بل حتى القصر يمكن أن يكون سجنا من الذهب بالنسبة للملك الذى يعيش فيه. ومن ناحية أخرى، نجد أن الراهب فى عزلته المطلقة داخل الكهف لا يشعر بأنه سجين. وأنا أقابل داخل السجن أناسًا كثيرين يشعرون حقا بأنهم أحرار. وهكذا يصر الرجل على رأيه لدرجة تبعث الدهشة الكاملة لدى القاضى والنائب العام (The Judge – Prosecutor)، الذى لا يستطيع فهم هذا المنطق. ثم دار بينهما الحوار التالى:

- ما الحكم الذى تتوقعه لجريمتك؟
- ينبغى أن أودع فى السجن لمدة خمسة أعوام طبقا للمادة ٦٨٩ من قانون العقوبات.
- فماذا لو أطلقنا سراحك؟
- ستكون جريمة (قالها المتهم معبرا عن صدمته الحقيقية لإمكانية إطلاق سراحه).
- ولكن لو أطلقنا سراحك، فهل سترتكب جريمة أخرى؟
- بالطبع، لأننى لا أستطيع أن أمنع نفسى، وذلك للصالح العام وأيضا لمصلحتى الخاصة.
- إذا ارتكبت ثلاث جرائم أخرى، فسوف نقوم بإعدامك.
- فى هذه الحالة سيكون فى ذلك راحة حقيقية لى، ولن يكون ذلك عقابا بل خلاص حقيقى (Real Salvation) (ص١٢٠ - ١٢١، ١٩٩٣). ولقد كان حكم القاضى كالتالى:

إن المتهم شخص غريب الأطوار، وكسول، بل غير طبيعى. إنه كائن طفيلى، كما إنه يشكل خطرا على غيره. فمن يجد سعادة فى وجوده فى السجن، ومن يشعر بالحرية بداخله، فإنه يشكل خروجا على طبيعة الأشياء، ولن يكون أبدا مصدرا للأمن والحرية. وإذا ما انتشرت

مثل تلك المشاعر الغريبة، فسوف تستحيل حياتنا إلى فوضى. لذا فإننى أخلى سبيلك فورا وأعطيك حريتك (ص١٢١، ١٩٩٣).

وما كان من المتهم إلا أن أغمى عليه من أثر تلك الصدمة، وعندما أفاق، أخذ يصيح ويصرخ فى القاضى: "أرجوك لا تفعل بى ذلك! أرجوك أن تعيدنى إلى السجن!".

وهكذا تتضح الفكرة الرئيسة فى هذه القصة، فبالنسبة لهذا الرجل، فالسجن الحقيقى، ذلك المكان المغلق الرهيب، ليس أقل سوءا من وطن على اتساعه فى ظل الحكم العسكرى؛ فالبلدة كلها تحولت إلى سجن كبير، حيث يتحول الناس إلى سجناء، تحسب عليهم حركاتهم وسكناتهم، بل يتم نقلهم من سجن إلى آخر، حيث تكون الرقابة أفضل ومن ثم يسهل التحكم فيهم أكثر. وعلى كل، فانتزاع الناس من حياتهم الطبيعية وتشتيتهم يشكل طريقة يتم بها القضاء على فعلهم المسرحى الجماعى للمقاومة وإثبات الهوية، وهى الطريقة التى تم تجريبها على عبيد المزارع فى أمريكا وجزر الكاريبى.

- ٨ -

وفى: **أغنية أوكول** (١٩٨٨) (The Song of Ocol) للكاتب (Okot P'Bitek)، تتمنى الشخصية الرئيسة - وهى لعضو من النخبة الحاكمة ما بعد الكولونيالية - فعلا فى منع كل العروض المسرحية وذلك حتى لا يذكرونه بلونه الأسود (his blackness). وها هو يرفع صوته شاكيا منتحبا: "أمى، أمى، لماذا ولدت أسودًا؟" ولكن أسهل السبل لعلاج ذلك هو أن يمحو من الوجود المناطق الريفية؛ وذلك لأنها هى أماكن تقديم كل العروض التى تذكره بقوة بكينونته الإفريقية. إن إفريقيا ما بعد الكولونيالية كما يتصورها هو: عبارة عن مدينة عملاقة تقف منتصبة على أنقاض المناطق الريفية كلها:

أرى البوابة العملاقة
للمدينة مفتوحة على مصراعيها
وأرى الرجال والنساء يدخلون منها

(٤٩، ١٩٨٩)

فالإنسان فى الريف أمامه فقط خياران:

إما أن تدخل
من بوابة المدينة
أو أن تأخذ حبلا
لتشنق نفسك

(١٤٩)

هل لنا أن نستمع فى ذلك إلى أصداء من التاريخ الاقتصادى الانجليزى خاصة ذلك المشهد الذى تم فيه استقطاع مساحات كبيرة من الأراضى العامة وإغلاقها وتحويلها إلى ملكيات خاصة فى القرن الثامن عشر؟ كان الهدف هو استلاب الأرض، التى شكلت أساس حياة الفلاحين، ومن ثم تحويله جميعا إلى عبيد بأجور زهيدة فى مناطق مغلقة تسمى المصانع والجيتوهات (ghettos). وتعتبر هذه طريقة أخرى لتضييق الفضاء المسرحى المتاح للفلاح.

يعد السجن، إذن، استعارة للفضاء ما بعد الكولونيالى، وذلك لأنه حتى فى بلد ليس بها أنظمة عسكرية، يمكن وصف الغالبية العظمى من الناس بأنهم مساجين، حيث إنه محكوم عليهم بأن يعيشوا ظروفا مادية، ونفسية، واجتماعية خانقة لشدة ضغطها على أعصابهم. فالدولة تمارس طقوسها السلطوية ليس فقط بالتحكم فى مداخل ذلك الفضاء الإقليمى للبلد ومخارجه - الفضاء المسرحى بالكامل - ولكن أيضا بقدرتها على نقل الناس من مكان مغلق لمكان مغلق آخر (السجون

الصغيرة) داخل الفضاء الإقليمى للوطن (السجن الأكبر). ولكن جماليات المقاومة التى استمرت داخل كل هذه السجون المحلية وداخل السجن القومى الكبير يمكن أن تفرض على الدولة البحث عن إجراءات أخرى لتجربتها فى هذا الصدد. ومن ذلك: قيامها بممارسة طقوس التحكم المطلق فى الفضاء الإقليمى القومى، وذلك بطرد الناس (الرعايا) من بلدهم ونفيهم إلى ما يعرف بالفضاء العالمى، حيث لا وطن لهم ولا انتماء. ويندرج ذلك تحت ما يعرف بالمستعمرات التأديبية، والتى تعتبر استراليا أوضح مثال عليها، حيث يتم نفى شعب بأكمله إذا أصبح غير مرغوب فيه فى وطنه، وهو يمثل انتقالا من سجن إلى آخر، ربما كان بنفس الحجم أو أكبر. وفى إفريقيا تعد أنجولا مثالا لتلك المستعمرات: فلقد تم استخدامها مستوطنة يتم فيها عقاب الساجين وتأديبهم.

ففى المقدمة الهامة التى صدرت بها ترجمتها لرواية: **ياكا** (yaka) للقاصة Pepetela (١٩٩٦)، تقول Marga Holness إنه بالاضافة إلى الجنود والموظفين الكولونياليين البرتغاليين، كان المجتمع الأبيض فى تلك المستعمرة يضم مجرمين سابقين، ومنفيين سياسيين - جمهوريين وفوضويين على السواء - وكذلك بعض الفارين من الجمهورية البرازيلية الجديدة. إن النفى الجبرى للفنانين يعد أحد أشكال تلك المستعمرات / المستوطنات التأديبية على المستوى الفردى. والفرق الوحيد بينهما هو أنه، خلافا لما يحدث فى حالة تلك المستعمرات، فى حالة نفى الكتاب والفنانين إلى الفضاء العالمى؛ فإنهم لا يخضعون لسيطرة الحكومة نفسها التى قامت بنفيهم. وعلى كل، ربما تكون الآثار المعنوية فى الحالتين واحدة.

- ٩ -

وينسحب ذلك أيضا على الكاتبة المشردة التى لا وطن لها، من حيث إنها أيضا تصبح شخصا مدانا. فنوال السعداوى تشعر بأنها فى سجن طالما هى بعيدة عن وطنها مصر[٤]، فالنفى بالنسبة لهذه الكاتبة، هو أيضا سجن. وهكذا، فإن النفى ما هو إلا طرد الكاتبة من سجنها الإقليمى (الوطن)، حيث يمكن لأفعال المقاومة التى تصدر عنها أن تولد أفعال مقاومة فى مجالات أخرى، إلى "سجن" عالمى؛ وكل ذلك بغرض الحيلولة دون حدوث تلك التأثيرات، ففى هذا المكان الجديد لن تستطيع الكاتبة أن تؤثر مباشرة على أبناء وطنها الذين تقيم بعيدًا عنهم الآن.

ولكن هنا - أيضا - سيعانى كلٌ من الدولة والفنان من نتائج متناقضة كثيرة. فالفنان فى المنفى يعرف أنه قد تم استئصاله من الفضاء الذى يغذى خياله، ومع ذلك فسيحاول أن يجد وسيلة تمكنه من اختراق هذا السجن الجديد ليتواصل مع الفضاء الإقليمى الذى خلفه وراءه (وطنه). فمن منفاه الجديد هذا سيحاول أن يتحدى سلطة الدولة المطلقة داخل حدودها الإقليمية، وهذا سيضع الدولة فى مأزق، وذلك لأنها بمجرد السماح له بالانتقال للمسرح العالمى، فإنها بذلك تعطيه الفرصة لينافسها بصورة مستمرة فى جذب اهتمام الجماهير على مستوى العالم كله. هذا بالاضافة إلى ما يصدر عن الفنان فى المنفى من أقوال وأفعال يمكن أن تصل بسهولة إلى أبناء وطنه، ومن ثم يتحول هذا الفنان وإنتاجه الفكرى إلى كابوس دائم مزعج للدولة هذه. وهذا ما حدث عام ١٩٨٤، عندما قمنا دان بارون - كوهين وأنا بتقديم عرض لمسرحية: **المحاكمة** (The Trial) فى المركز الأفريقى بلندن، مستخدمين تقنية تم إعدادها فى مدينة كاميروثو (KamirÙthÙ) الكينية. وما كان من الحكومة الكينية إلا أن حاولت بشتى السبل منع هذا العرض فى كل من المركز الأفريقى ومعهد الكومنويلث؛ فطلبوا من الحكومة البريطانية أن تقوم بذلك نيابة عنهم وتوقف العرض، ولكنها لم تستجب لهم هذه المرة. وفى زيمبابوى، قام نجوجى وأ ميريتى Ngugi wa Mirit بتطوير تجربة كاميروثو KamirÙthÙ وتوظيفها، وذلك لخلق واحدة من أكثر الحركات المسرحية المجتمعية استمرارية فى إفريقيا. وأيضا لم تنجح محاولات الحكومة الكينية فى حث حكومة زيمبابوى على إيقاف أنشطة نجوجى أو حتى الوقوف ضدها.

وربمـا يفسـر ذلك لجوء الحكومات إلى مصادرة الأعمال المسرحية وتحديد إقامة الفنانين، إمـا بالسـجن أو القتل. وهى الأنشطة التى تلجأ بعض الدول إليها كثيرا جدا. ولكن لكى تقلل من الآثـار المتناقضة لأفعالها القمعية هذه، من سجن للكتاب أو نفيهم أو تصفيتهم جسديا، وذلك كما فى حالة استصدارها حكما بإدانة الفنان محليا وعالميا، فقد ترى الدولة أن الأسهل من ذلك هو أن تقـوم بنفيه خـارج البلاد، وذلك لأنه الاختيار الذى يواجه بأقل مقاومة أو إدانة. ولا غرو أنه هو الأسـلوب نفسه الذى أعجب أفلاطون فأوصى باتباعه فى جمهوريته: "ولذلك فعندما يعرض علينا أحـد هـؤلاء المشخصاتية الحاذقين فنه وشخصه، فسوف نقوم بإرساله إلى مدينة أخرى" (ص٢٣، الكتاب ٣، ١٩٧٦).

- ١٠ -

بإمكاننا الآن أن نبدى ملاحظة مبدئية: أنه كلما كان الفضاء المسرحى أكثر انفتاحا، كلما ازداد فـزع مـن يمسـكون بـيدهم سلطة القمع. ويمكن أن نجلو ذلك بعقد مقارنة سريعة بين أفعال الحكومـتين: الكولونيالـية ومـا بعد الكولونيالية فى مواجهة العروض المسرحية التى قدمت خشبة مسرحية مفتوحة.

كـان الفضـاء المسـرحى الذى قدمت عليه عروض مسرحية فى إفريقيا ما قبل الكولونيالية فضـاء مفتوحا، عبارة عن فناء أو ساحة محاطة بسياج طبيعى من الأشجار أو الخشب وكانت تلك العـروض تقـدم أيضـا داخـل المـبانى، حيث تروى الحكايات حول المدفأة فى المساء، ولكن كانت المسـاحة المفـتوحة هـى أكـثر الأشكال انتشارا، بل حتى حينما كانت تأخذ شكل الدائرة الحميمة حول المدفأة فى المنازل، كان انفتاح مساحة الأداء التمثيلى واتساعها هو أهم ما يميز ذلك الشكل؛ حيـث كـان الـراوى وجمهـور المسـتمعين المتفاعلين مع الحكاية يضمهم جميعا مكان واحد حميم. وكـان يمكـن لجمهور الزائرين أن ينضموا إلى ذلك الفضاء فى أى وقت، وذلك لأن الباب الرئيسى كان مفتوحا دائما لهؤلاء الزوار الذين كان يتوقع حضورهم فى أى وقت فى أثناء العرض / السرد. أيضـا مـن الأشـياء الأخـرى الجمـيلة، أنـه كـان بإمكـان جمهور المستعمين الموجودين أنفسهم أن يمارسوا لعبة "الخروج والدخول" بمنتهى الحرية. معنى ذلك أنه من الممكن تحويل أية مساحة إلى فضـاء مسـرحى طالما أحاط بها جمهور. معنى ذلك، أن ما يمنح الفضاء المسرحى هويته هو حضور الجمهور / الناس أو غيابهم.

إن إقامـة الحـدود الفاصـلة تعـد واحـدة من نتائج الغزو الكولونيالى؛ حيث يقوم المستعمر (بكسر الميم) برسم حدود المساحة المحتلة بإقامة نقاط دخول وخروج حولها. ثم إنه أيضا أقام دولة كولونيالـية لإدارة تلك الأراضـى المحتلة. ومنذ البداية أبدت هذه الدولة / الحكومة قلقها الشديد تجاه الفضاءات المفتوحة، فهى لم تكن أبدا واثقة مما يحدث داخل هذه الفضاءات: فى السهول، ووديـان الغابـات والجـبال. كمـا أنهـا كانـت أيضـا أقـل ثقـة فى هؤلاء الناس الذين يرقصون فى الشـوارع، ومـيادين الأسـواق العامة، وأفنية الكنائس، والمدافن. ثم كانت تتساءل بصفة دائمة عن حقيقة معنى دقات الطبول تلك التى كانت تهتك ظلمات الليل، وعن حقيقة ما كانت تنذر به تلك الطبول وإيقاعاتها الغريبة.

لـذا فلقد تعددت وتدافعت محاولات تلك الحكومة لكبت كل تلك الأفعال المسرحية التى كانـت تـؤدى فـى الفضـاءات المفـتوحة بقوة وتحجيمها. وهاكم مثال أو مثالان فقط من كينيا: لقد ذكـرت مـن قـبل مـا قامـت به حكومة الاستعمار من إيقاف مراسم الاحتفال بذكرى الثورة (The ituika Ceremony)، وهـو الإجـراء الذى يمثل واحدا من إجراءات قمعية كثيرة قامت بها تلك الحكومـة. أيضـا فـى أعقـاب مذابـح العمال الجماعية عام ١٩٢٢، قامت النساء الكينيات بإعداد إحتفالـية غنائـية أسموهـا Kanyegenyù، وهـى الاحتفالـية الـتى تطلبت التنقل من مكان لآخر

بحرية داخل كينيا، فما كان من الحكومة الكولونيالية إلا أن منعت عرضها: ممنوع القيام بأى نشاط غنائى، أو راقص، أو سردى فى أى مكان فى كينيا كلها. وقد لاقى عرض Muthirigù الراقص المصير نفسه، وهو العرض الذى أعد بعد الحرب العالمية الثانية. ثم قامت الحكومة بعد ذلك بإصدار أمر بمنع كل العروض التى تقدم فى أماكن مفتوحة فى كافة أرجاء كينيا. فلم يكن ما يقلق حكومة الاستعمار هو طبيعة ما يقدم فى توقيت ما، ولكن فكرة تجمع الناس. لذا؛ صدر الأمر التالى: ممنوع اجتماع الناس، حتى لو كان ذلك بغرض الصلاة، بدون تصريح من الحكومة الكولونيالية نفسها. لقد كانت كينيا كلها فضاء مسرحيا شاسعا، اكتظ باهتزازات خطرة تصدر عن مدارات سحرية لا حصر لها. فإذا ما انتقلنا إلى موطن التفرقة العنصرية فى جنوب إفريقيا، نلحظ أن الحكومة قد أقامت نظاما أمنيا ضخما على مداخل البلدة ومخارجها كلها ـ وذلك لوضع كل المناطق المفتوحة، موطن الأفعال الدرامية اليومية، تحت عينيها وسيطرتها.

ولم تسلم حكومة كينيا ما بعد الكولونيالية من تلك المخاوف. فهى أيضا كانت ترى فى الفعل الجماعى للتعبير عن مشاعر الفرح، بل حتى مشاعر الحزن، والتى تتم فى أماكن مفتوحة تبعد عن عيونها وسيطرتها، انتهاكا إجراميا يتطلب العقاب. وهكذا كانت هذه الحكومة تسعى لفرض قيود مشابهة لتلك التى فرضتها حكومة الكولونيالية. ففى كينيا، فى ظل قرار رئيس المحكمة، يتطلب اجتماع أكثر من خمسة أشخاص، مهما كان غرض هذا اللقاء، تصريحا من الشرطة. فأماكن العبادة، ومراسم الجنازات، واحتفالات الزواج، وحفلات "السبوع" (Naming tea parties)، واللقاءات العائلية، والألعاب الرياضية، كلها يلزمها استصدار إذن بذلك. وعليه فعندما تقتحم قوات الشرطة أماكن اللقاءات والاجتماعات أو تقوم بإنهاء جلسات السامر فى المنازل، فكل ذلك يتم باسم القانون تماما. فلابد من احتواء هذه المواقف الجماعية والسيطرة عليها فى داخل أماكن مغلقة: فى مسارح مرخص بها، وفى المدارس بصفة خاصة، أما أن يتم ذلك فى أماكن مفتوحة حيث يتواجد الناس فهذا ما لم يكن ليحدث أبدا.

ويعبر Guillermo Còmez-Pèna عن ذلك بطريقة أخرى، فى مقالة له بدورية TDR بعنوان: الفنان: مجرمًا" (The Artist as Criminal) وهى مقالة تصف لنا مشاهد قمع الأفعال الدرامية التى حدثت فى المكسيك عام ١٩٩٤، فيقول:

أن تقدم أفعالا مسرحية تهاجم المعتقدات والقيم السائدة فى داخل مسرح أو متحف أمام جمهور مهيأ مسبقا لأن يتقبل مثل هذا السلوك الراديكالى فهذا شئ، ولكن أن تقدم هذا العمل فى الشارع وفى منطقة ملغومة بقوى سياسية واجتماعية لا يمكن التنبؤ بها فهذا شئ مختلف تماما (ص١١٢، ١٩٩٦).

ويتجلى ذلك الاختلاف بين الموقفين عندما نعقد مقارنة بين العرض الأول لمسرحية المحاكمة فى ٢٠ أكتوبر ١٩٧٦، والذى قدم فى داخل مبنى من الحجارة والأسمنت مغلق يسمى: المسرح القومى الكينى، وعرض: **سأتزوج عندما أرغب فى ذلك**، والذى قدم على المسرح المكشوف (The Open-Air Theatre) فى قرية Kamitùthù ، وهو مبنى بدون سطح أو جدران من الحجارة. لقد قدم طلاب الجامعة عرض **المحاكمة** باللغة الانجليزية، أما عرض سأتزوج فقد قدمته مجموعة من الفلاحين والعمال بإحدى اللغات الوطنية وهى Gikùyù. أما العرض الأول فعلى الرغم من التوتر والدعاية التى صاحبته، وعلى الرغم من تدخل الشرطة، فإن الدولة لم تتخذ فى الحقيقة أى إجراء قمعى ضده عام ١٩٧٦. ولكن فى ١٦ نوفمبر ١٩٧٧، قامت الدولة بمصادرة العرض الثانى، ثم عام ١٩٨٢ منعت فرقة Kamitùthù من تقديم عروضها فى أى مكان بكينيا، حتى ولو كان ذلك داخل المسرح القومى.

وهكـذا فإننا لو أمعنا النظر فى موقف الدولة من العرضين والفضاءين المسرحيين، لخرجنا بـدرس عظيم الفائدة. ففى عامى ١٩٧٦ و١٩٨٢، قامت الحكومة بمنع الناس من الذهاب للمسرح القومـى، ولكـنها أبـدا لم تقدم على تدمير مبنى المسرح. أما عام ١٩٨٢، حينما حاولت المجموعة نفسـها من ممثلى القرية تقديم عرض: **غنى من أجلى يا أمى**، كان رد فعل الدولة ليس فقط رفض الترخيص لهم بتقديم العرض، بل أرسلت رجال الشرطة المسلحين الذين قاموا بتدمير مبنى المسرح المكشوف فى قرية KamitÙthÙ تدميرا كاملا. ثم إنها قامت أيضا بمصادرة كل العروض المسرحية الأخـرى، لـيس فقـط فى المركز وإنما فى مقاطعة ليمورو (Limuru County) بالكامل. فلقد رأت الدولـة فـى تدمـير هـذا المسرح بالكامل قيمة كبيرة، لدرجة أن فعل/ عرض المصادرة نفسه تم نقله تليفزيونـيا بالكامل لكى يشاهده الناس كلهم، فى ١٢ مارس ١٩٨٢. وعلى مسرح الأحداث كانت الحكومـة بالكـامل ممـثلة: كـان هـناك مفوض الشـرطة عـن المقاطعـة، يسـانده موظفـو الحكومة البيروقراطـيون فـى الـمنطقة، وتحرسهم جميعا قوات الشرطة المدججة بالسلاح. وقد كان كل ذلك بمثابة استدعـاء شبه رسمى للقرية كلها، بل للبلدة كلها، لحضور احتفالية منع فريق التمثيل بقرية KamitÙthÙ مـن تقديـم عروضـهم المسـرحية. وكـان ضـمن الأنشطة التحضيرية لهذا الحفل، أن قامـت الحكومـة باسـتدعاء زعمـاء مختلف الطوائف الدينية الرسمية ليباركوا تلك المناسبة ومن ثم لـتقديم موافقـتهم الضمنية على ذلك، وتمثل ذلك فى قيامهم بأداء بعض الصلوات، والتى كان قد لوحظ، أنها أخذت شكل الابتهالات إلى الله بأن يمنح الإنسان روح التسامح. ومرة أخرى استطعنا ـ سـيث آداجـالا وأنـا ـ أن نفلـت من استجواب الشرطة وننجو من العقاب، ولكن عام ١٩٧٧ تم القبض عـلى وإيداعـى بسـجن به أعلى درجات الأمن والحراسة وذلك لمدة عام، ثم أطلق سراحى بعـد مـوت أول رئـيس للدولة، جومو كينياتا Jomo Kenyatta ، ثم فى عام ١٩٨٢ تم نفيى إلى خارج كينيا.

تـرى الدولـة فـى المساحة المفتوحة فى أماكن تواجد الناس واحدا من أخطر المناطق وذلك لحيويتها القصوى. وهكذا أخذ أداء الدولة فى كينيا لطقوس سلطتها القمعية فوق المساحة الإقليمية شكلاً إبعاديا عن الناس، أولا بحبسى فى السجن لمدة عام (١٩٧٧ ـ ١٩٧٨)، ثم بعد ذلك بطردى خـارج تلك المسـاحة الإقليمـية كـلها (خارج الوطن) عام ١٩٨٢. وكان ذلك يمكن أن يأخذ شكلا أسـوأ، ألا وهـو من الساحة الكونية كلها (من الوجود)، وذلك كما فعلوا مع كين سارو ويوا Ken Saro Wiwa(*)، وكما حدث لآلاف من أبناء كينيا الآخرين.

- ١١ -

بينما يدل الفضاء المسرحى للفنان على الانفتاح(Openness)، فإنه فى حالة الدولة يمثل الانغـلاق (Confinement). إن الفـن يـزيل الحواجـز المصـطنعة القائمة بين الشعوب. أما الدولة فهـى تعـنى أساسـا بإقامة تلك الحواجز. كما إن الفن ينبع من كفاح الإنسان من أجل التحرر من كافـة أشـكال القيود والحصار، التى يمكن أن تكون طبيعية، واقتصادية، وسياسية، أو اجتماعية ومعـنوية، كمـا أن الفـن يـتوق إلى أرحـب الفضـاءات المادية، والاجتماعية والمعنوية الممكنة للفعل الإنسانى. أما الدولة فهى تسعى جاهدة إلى تقليصه، وتسويره وتحديده والتحكم فيه.

وهـذا مـا يفسر أن موضوع سياسة الفضاء المسرحى يعد جزءا من عملية التنظير للوضع ما بعـد الكولونيالى، حيث إنه يتجاوز كثيرا مسألة الموقع المادى للعرض المسرحى. فالسياسة الخاصة بالفضـاء المسـرحى تـتماس تقريبا مع كل جوانب السلطة والوجود فى المجتمعات الكولونيالية وما بعـد الكولونيالـية، كمـا أنهـا تتصـل بكافـة القضـايا الـتى تتمفصل حول العناصر التى تدخل فى تشـكيل مـا هـو قومى وتلك التى تدخل فى صياغة ما هو سائد. فى الدولة بعد الكولونيالية يتخذ كـل ذلـك شكل الصراع الدائم بين صنائع الاستعمار ـ الذين يدافعون عن كل ما هو إرث كولونيالى

وشرعية استمراريته - والوطنيين الذين يسعون لتقديم صورة إيجابية لأمة جديدة وشعب مختلف على خشبة المسرح باعتباره مجالا متكاملا من العلاقات الداخلية والخارجية.

وفي النهاية، أود أن أؤكد أن السياسة الخاصة بالفضاء المسرحي وموقعه تشكل قضية طبقية. فالعمل الإنساني يعد الفنان الحقيقي في هذا العالم، حيث تعد كل أشكال التعبير الفنية الأخرى نوعا من المحاكاة لما يبدعه عقل الإنسان ويده، اللذان يتوفر لهما الزمان والمكان بلا حدود ليصوغا فعلا مسرحيا مبدعا لكفاح الإنسان من أجل الحرية وتحقيق الذات الإنسانية. ولكن ظهور المجتمع الطبقي أوجد كل أنواع الحدود والسجون وأشكالها، لا لشئ إلا لتقليص تلك الحرية. وتلك السجون يمكن أن تكون الدولة الوطنية، والأديان (religions)، أو الجنس(race)، أو التميز للرجل (gender)[٦]، أو الأيديولوجيا، أو اللغة - أو أية تنويعة على تلك الموتيفات (themes). ومن هنا كان ارتباط قضايا سياسة الفضاء المسرحي بقضايا الديمقراطية، والمجتمع المدني، وكذلك قضية أي الطبقات تتسيد الدولة ومن ثم المجتمع ككل.

إن واحدة من أكثر الطرائق فعالية في ضمان تحكم الأقلية اجتماعيا في العمل والإنتاج هي تلك التي يتم بها استبعاد طبقات كاملة في المجتمع من المشاركة الفعالة في الحياة الوطنية. إذ إنه من الممكن تحديد إقامة طبقات بأكملها من المجتمع في سجون نفسية: العبيد والأقنان[٧] في المجتمعات الإقطاعية، والطبقات العاملة في معظم المجتمعات الرأسمالية المتقدمة اليوم، والنساء في معظم المجتمعات. في كل هذه الحالات يتم ذلك عن طريق ما يصفه أنطونيوجرامشي Antonio Gramsci بقوانين الاستئصال القمعية (hegemonic) وليس القوانين الرسمية (formal) (١٩٦٧). في إفريقيا، يتم إقصاء الأغلبية وسجنها في مساحة نفسية ضيقة وذلك من خلال تسييد اللغات الأوروبية. هذا بالإضافة إلى السبل الأكثر وحشية التي تبتدعها أحذية الجنود. ولكن من الممكن أن تكون لغة القوة الثقافية بالدرجة نفسها من الوحشية للنفس الجماعية الكوميونالية (Communal) مثلها في ذلك مثل القوة العسكرية بالنسبة لجسم الإنسان. ومن ثم فالكفاح من أجل الفضاء المسرحي وامتلاكه يعد جزءا لا يتجزأ من الكفاح من أجل المساحة الديمقراطية والعدل الاجتماعي.

الهوامش :

(•) هذه المقالة، المنشورة في دورية The Drama Review, 41,3, Fall 1997، هي المحاضرة الثانية ضمن أربع محاضرات ألقاها الكاتب الكيني: نجوجي واثيونجو باللغة الانجليزية في جامعة أكسفورد بانجلترا عام ١٩٩٦، والتي قامت مطبعة الجامعة بإصدارها في خريف عام ١٩٩٧ تحت عنوان: **القلم والسلاح والأحلام:** نحو نظرية نقدية للفنون والدولة في إفريقيا. Penpoints, Gunpoints and Dreams: Towards a Critical Theory of the arts and the state in Africa (المترجم).

(١) هناك ترجمة عربية لهذا الكتاب: **المساحة الفارغة** قام بها فاروق عبد القادر، دار الهلال، ١٩٨٦.(المترجم).

(٢) قام سمير سرحان بترجمة هذه المسرحية إلى العامية المصرية: **زي ما تحب** (المترجم).

(٣) هي دورية Tulane Drama Review (المترجم).

(٤) كاتبة مصرية ومناضلة من أجل حقوق المرأة المصرية، تميزت بوعي اجتماعي نقدي عالي، وانعكس ذلك على حياتها الخاصة والعامة، خاصة نوعية كتاباتها التفكيكية، ومن ثم نظرة المجتمع البطريركي الشيفوني لها، وهي نظرة سلطوية قهرية رأت في نفيها وسيلة فعالة لتأديبها على وعيها، وما كان منها إلا أن هاجرت لأمريكا لفترة ثم عادت إلى مصر، وطنها حيث تقيم الآن وتشارك في الحياة الثقافية (المترجم).

(٥) هو الفنان الشاعر والمناضل السياسي النيجيري الذي أعدمته الحكومة / السلطة ما بعد الكولونيالية في نيجيريا عام ١٩٩٦.

(٦) كلمة gender في المصطلح النقدي المعاصر تعني التمييز بين الرجل والمرأة على أساس ثقافي (وليس بيولوجي، كما في حالة كلمة Sex)، لذا فهناك من يترجمونها على أنها "التمييز النوعي". ولكنني أفضل ترجمتها بعبارة "التحيز للرجل" (المترجم).

(٧) الأقنان هم عبيد الأرض في المجتمعات الإقطاعية (المترجم).

References

Bjorkman, Ingrid "Mother Sing for Me": 1989, People's Theatre in Kenya. London: Zed Press.

Brook, Peter The Empty Space. 1968, New York: Avon Books.

Fearnow, Mark "Theatre for an Angry God: 1996,Public Burnings and Hangings in Colonial New York, 1741."TDR 40, 2 (T150): 15-36.

Foucault, Michel Discipline and Punish. 1979, New York: Routledge.

Frost, Richard Race Against Time. 1975, London: Rex Collings.

Comez – Pena, Guillermo "The Artist As Criminal." 1996, TDR 40, 1 (Tt49): 112-18.

Gramsci, Antonio The Modern Prince, and Other Writings. 1967, New York: International Publishers. Hama Tuma. The Case of the Socialist Witchdoctor. 1993 , London: Heinemann. Kenyatta, Jomo (1938) Facing Mount Kenya: The Tribal Life of the Gikuyu. 1962 , New York: Vintage Books. Maina wa Kinyatti.(1980) Thunder from the mountains. 1990, Trenton, NJ: Africa World Press. Ngugi wa Thiong'o. Detained: A Writer's Prison Diary, 1987, London: Heinemann.

Ngugi wa Thiong'o Okot p'Bitek Song of Ocol, 1988, Nairobi: Heinemann.

Pepetela Yaka. 1996, Translated by Marga Holness. Oxford: Heinemann.

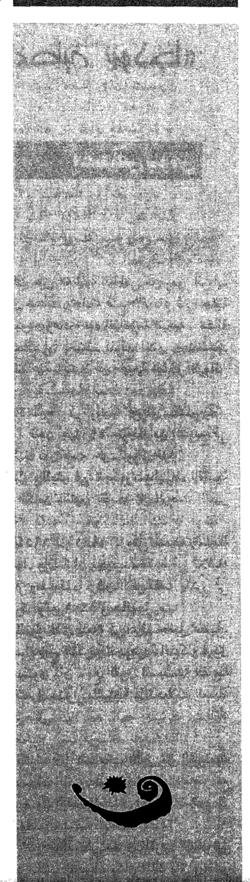
Plato Philosophies of Beauty. 1976 , Edited by Albert Hofstadter and Richard Kuhns. Chicago: The University of Chicage Press.

Slater, Montague The Trial of Jomo Kenyatta. 1955, London: Secker and Warburg.

Targer, The Review of The Trial of Dedan Kimathi. The Target (Nairobi). 1977, October.

نـص وقراءتان





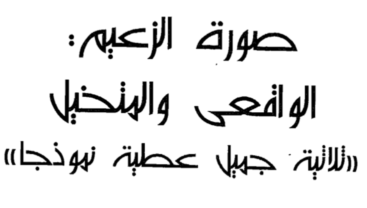
صورة الزعيم:
الواقعى والمتخيل
ثلاثية جميل عطية نموذجا

مصطفى بيومى

قيمة النص/ نص القيمة
قراءة فى رواية ١٩٥٢

مصطفى الضبع





صورة الزعيم: الواقعى والمتخيل «ثلاثية جميل عطية نموذجا»

مصطفى بيومى

ينتمى جميل عطية إبراهيم "١٩٣٧"، مثله فى ذلك مثل الغالبية العظمى من رموز الرواية المصرية المعاصرة، إلى جيل ثورة ١٩٥٢، وهو الجيل الذى بدأت رحلته مع الإبداع فى حقبة الستينيات من القرن العشرين. ومن البدهى أن تشغل ثورة يوليو، وزعامة عبد الناصر بالتبعية، مكانة مهمة فى العوالم الإبداعية لهؤلاء الروائيين. ومن المنطقى كذلك أن يختلف الموقع الذى يحتله عبد الناصر، إيجابا وسلبا، تبعاً لمواقف المبدعين السياسية والاجتماعية، فضلا عن طبيعة الشكل الروائى الذى يلعب دورا بالغ الأهمية فى تحديد أسلوب التناول.

عبارة دالة لعجيب كفافى، الشخصية الثرية متعددة الأبعاد فى رواية **"أوراق سكندرية"**، تصلح مدخلا للتعبير الدقيق عن موقف جميل وجل أبناء جيله: نحن جيل ٥٢ خرجنا من التاريخ فى وقت مبكر، وتحملنا هزائم لم نتسبب فيها، ووقعت تبعاتها علينا دون وجه حق."أوراق–١١"

الخروج المبكر من التاريخ يدفعهم إلى التأمل والتحليل والنبش فى الجذور، والهزائم القاسية تضفى عليهم مزيجا شجنيا من الحكمة والمرارة، والشعور الكامن بالغبن يقودهم إلى البحث النبيل المضنى عن العدالة الضائعة واليقين المراوغ.

فى ثلاثية جميل عطية إبراهيم: **"١٩٥٢"، "أوراق ١٩٥٤"، "١٩٨١"**، وفى أعماله السابقة واللاحقة للثلاثية، شهادة متكاملة عن ثورة يوليو وزعيمها. وإذا كان نجيب محفوظ فى ثلاثيته الشهيرة قد أرخ لجيل ثورة ١٩١٩، راصدا الصعود والانهيار وما بينهما، فإن الأمر نفسه يتكرر فى ثلاثية جميل، ذلك أنه يرصد الازدهار والهزيمة المصاحبين لثورة يوليو ١٩٥٢ ويحللهما.

الإحاطة بالموقع الذى يحتله جمال عبد الناصر والدور الذى يلعبه فى عالم جميل عطية، تستدعى التوقف عند محاور معينة تتناول ـ فى مستوى أول ـ الملامح الفكرية الجوهرية المشكلة لرؤى عبد الناصر ـ سياسيا واجتماعيا ـ وكذلك صراعاته ـ فى مستوى ثان ـ مع القوى السياسية الفاعلة (الوفد ـ الأخوان المسلمون ـ الشيوعيون ـ محمد نجيب) ثم مرحلة الاستقرار بالسلطة والتحولات العميقة التى أحدثها فى بنية المجتمع والدولة وصولا إلى الهزيمة ثم الرحيل.

الملامح الفكرية والرؤية السياسية

يتجلى الدهاء السياسى لعبد الناصر فى الرواية مبكرا؛ ففى الساعات الأولى من الثورة يتم اعتقال اللواء عويس: ياوران الملك، وبصحبته الأميرة علية سيف النصر. فى تعامل عبد الناصر مع الواقعة الروائية ما ينم عن براعته وقدرته الفائقة على التمويه والمراوغة والخداع. بعد أن يستمع إلى القصة يصدر أوامره: يُخطر الديوان الملكى بالواقعة ويُتحفظ عليهما.

ويفكر أحد رجال عبد الناصر المقربين: اليوزباشى أنور عرفة، فى مغزى القرار: البكباشى جمال عبد الناصر داهية. فى الوقت الذى يعد فيه العدة لطرد الملك، يتصرف وكأن الملك باق ويطلب

منه توجيهات بشأن واحدة من قريباته ليبعث الاطمئنان فى قلبه إلى حين إرسال القوات إلى الإسكندرية."ج١-٢٣٠"

العمل السياسى عنده أقرب إلى حرب تتطلب الخدعة، وإزاحة الملك فى هدوء تدفع عبد الناصر إلى الإيهام بأن حركة الجيش لا تعاديه أو تفكر فى خلعه. دهاء موروث من التربية العسكرية بقدر ما هو معبر عن المهارة السياسية خارج الثكنات.

عبد الناصر عسكرى قبل أن يكون سياسيا، وعندما تحول إلى الساحة السياسية احتفظ بكثير من سمات العسكريين، ومن هذا الخليط تتشكل ملامحه الفكرية والعملية.

البحث الذى أعده السيد أحمد باشا عن قناة السويس يحظى باهتمام عبد الناصر، والسؤال الأول الذى يطرحه بعد الحصول على البحث:

– كم نسخة توجد من هذا البحث؟

وسرعان ما يكشف عن السر فى سؤاله الذى لا يخلو من غرابة:

– هذه عادة عسكرية لا تزال تلازمنى. الأوراق الهامة يكتب عدد نسخها وأسماء المطلعين عليها وتواريخ اطلاعهم"ج٢-٣٥"

قد تكون هذه "العادة" ذات ضرورة قصوى فى الحياة العسكرية، وهى حياة يسودها الانضباط الصارم والحرص على السرية والكتمان، ولكن التعامل بها فى الحياة المدنية يعنى أن الدولة محكومة بالنظام العسكرى!.

يتوقف الباشا نفسه، وهو فقيه قانونى ليبرالى، أمام عبارة دالة يقولها عبد الناصر بطريقة عفوية فى بداية حركة الجيش: جيشى هو برلمانى."نفسه-٣٩"

ما الذى يعنيه عبد الناصر؟!. غياب الثقة فى قواعد الحكم المدنى وأسسه، التشبث بالنظام العسكرى والسعى إلى تطبيقه فى واقع لا يخضع فى آليات حركته لما تخضع له الجيوش من انضباط وصرامة وتسلسل قيادى لا يعرف المناقشة ولا يعترف بالحوار.

كثير من الضباط يشتركون مع عبد الناصر فى التأثر بالحياة العسكرية والخضوع لأعرافها وقوانينها، ولكن عبد الناصر وحده من يملك السمات الشخصية والقدرات الفردية التى تؤهله للقيادة والزعامة وموهبة التحكم والتأثير.

يقول السيد أحمد باشا: فى كل مرة التقيت بجمال عبد الناصر على انفراد فى البيت عندى أو على حفل عشاء أو بدعوة منه فى مكتبه، ناقشنى بعمق فى مسألة سياسية أو قانونية بعينها تشغله.

ويجيد جمال عبد الناصر الاستماع والتفكير، ولا يفصح عن نيته من وراء هذا الانشغال بهذه القضية أو تلك، ولذلك يضع محدثه دائما فى موضع الخبير وليس فى وضع الندٍ أو الشريك مهما كانت أستاذيته، كما أنه لا يفصح أبدا عن رأيه فى قضية إلا قبل انتهاء المناقشة قائلاً:

– هذا هو رأيى أيضا أو سوف أفكر فى الأمر أو لست متشائما إلى هذا الحد، وغير ذلك من الأقوال الحذرة .."نفسه-٨٣"

سعى دءوب لاكتساب ثقافة "عملية" تفيده فى اتخاذ القرار، وقدرة على الاستماع الذكى والتفكير العميق دون كشف الباطن المزدحم بالقلق والمشاغل، وحرص على التعامل الفوقى الرافض للتبعية والاعتراف بتفوق الآخرين وأستاذيتهم، وكتمان وحذر يدفعانه إلى السرية وتجنب الكشف عن أوراقه كاملة.

يضيف اليوزباشى شهدى الشتاوى بعداً جديداً يساعد فى مزيد من الفهم لشخصية عبد الناصر: الرئيس جمال عبد الناصر لا يرمى بالكلام جزافا، بل يقصد به شيئا معينا."نفسه-١٣٧"

الكلمات محسوبة ترمى إلى معنى ينبغى أن يدركه السامع، أو يسعى إلى إدراكه، وعلى ضوء التواصل يكون التعامل، ذلك أن عبد الناصر يجد متعة فى الصراع مع الأذكياء الواعين.

اللواء محمد نجيب، خصم عبد الناصر اللدود، يشير إلى جانب آخر من جوانب شخصيته: يجيد إخفاء مشاعره، ووجهه لا يفصح عما يدور فى رأسه."نفسه-٢٢٠"

"إخفاء الشاعر" سلاح يفيد فى تحقيق المفاجأة ومباغتة العدو، وعلى من يواجهون عبد الناصر أن يعانوا من حيرة تلمس ما يفكر فيه وما يعتزم القيام به.

من محصلة السمات والملامح السابقة جميعا، يصل عبد الناصر إلى القانون الأساس الذى يحكم رؤيته السياسية: أود أن تكون البلد كلها كتلة واحد، ربما هذه فكرة خاطئة، لكننى سوف أعمل على تنفيذها. "نفسه-٣٦"

ليس منطقيا أن يتحول الجميع إلى كتلة واحدة. التعدد هو الأصل، والاختلاف هو الأساس، وتباين المصالح والأفكار يجعل من التجانس الكامل وهما مستحيلا. الفكرة خاطئة وخطيرة، ولكن عبد الناصر يؤمن بها ويعمل على تنفيذها.

من زعيم الكتلة الواحدة هذه؟!.

لابد أن يكون عبد الناصر نفسه!.

هذا ما يرصده اللواء محمد نجيب فى مذكراته المتضمنة فى الرواية: أعرفه عنيدا متمسكا بالسلطة. "نفسه-٢٠٩"

ويعود نجيب فى موضع آخر ليؤكد رأيه: يعمل فى كل دقيقة لجمع كافة السلطات فى يده، التسلط من طبيعة جمال عبد الناصر. "نفسه-٢١٨"

هذا الاستنتاج لا يصل اليه نجيب وحده، فالسيد أحمد باشا يوافقه فى الرأى: إذا صدق ظنى، فإنه يعد نفسه لحكم مصر لعشرات السنين. "نفسه-٣٧"

ولكى يحقق عبد الناصر حلمه فى الحكم المنفرد بلا شريك، كان عليه أن يصارع قوى سياسية تنازعه وتزاحمه وترفض التسليم والاستسلام بلا مقاومة: الوفد والليبراليين، الإخوان المسلمين، الشيوعيين، اللواء محمد نجيب.

الوفد والليبراليون

تعرض الوفد، والاتجاه الليبرالى بشكل عام، لضربة قاصمة بقيام ثورة ٢٣ يوليو. العداء متبادل صريح عنيف بين الوفديين والحركة العسكرية، أما الليبراليون غير الوفديين، فى الواقع المعيش وفى عالم جميل عطية إبراهيم معا، فيعادون الثورة وقائدها دون هوادة، ولكنهم ينجون من المرارة الطاغية التى تسيطر على الوفديين؛ أولئك الذين سُلبوا شعبيتهم وسلطتهم وقبعوا فى هامش ضئيل بعيدا عن التأثير والقيادة التى دانت لهم ثلث قرن قبل ١٩٥٢.

عصف عبد الناصر بالنظام السابق كله، ومن المبرر والمنطقى أن يعاديه رموز العهد القديم وقادته، فقد تعرضت مصالحهم الاقتصادية ومكانتهم الاجتماعية وزعامتهم السياسية لأذى فادح. ما يعنينا هنا هو العداء السياسى الذى يتضمن الاقتصادى والاجتماعى دون أن يقتصر عليهما، والتمييز ضرورى فى الوقت نفسه بين رجال الملك وعملاء الانجليز وذيول أحزاب الأقلية من ناحية، وبين السياسيين والمفكرين الوفديين والليبراليين من ناحية أخرى.

الوفد

فى فكاهة دالة، يقول عبد الناصر لساعده اليوزباشى شهدى الشتاوى، عندما يشرع فى ارتباط عاطفى لم يكتمل مع ابنة قطب وفدى بارز: الحب والزواج لا دخل لهما بالسياسة، لكننى لا أقدر على الوجود فى حفل كل المدعوين فيه من الوفديين. "نفسه-١٣٣"

فكاهة لا تخلو من الجد، وضيق شخصى ينم عن نفور موضوعى، وعداء لا يخفى للوفد والوفديين. موقف عبد الناصر يقترن بمكانة الحزب الشعبى الكبير قبل الثورة، والكراهية نابعة من إحساسه الكامن بضرورة التخلص الحاسم من شعبية الوفد وزعامته حتى تخلو الساحة لحركة الجيش والزعامة الشابة الجديدة.

التكوين الاجتماعى والفكرى للوفد يحتم عليه عداء الحركة العسكرية، ذلك أن التناقض بينهما من الوضوح بحيث لا يسهل تجاوزه. باستثناء "الطليعة الوفدية" ذات النزعة اليسارية، المعبرة عن أقلية شابة عالية الصوت محدودة التأثير، فإن حزب الوفد أقرب إلى المحافظة والتمسك بالليبرالية التقليدية المهيمنة على فكر قياداته وزعمائه: فالوفد لا يسره توزيع أراضى الباشوات والأعيان على المزارعين، كما أنه يخشى من تهور الضباط بعد قوانين حل الأحزاب والقبض على زعمائه والتهديد بمحاكمتهم.. "نفسه-١٥٤"

مـزيج من الأسباب الاجتماعية والسياسية والفكرية تقود إلى التوتر والعداء، والمحصلة المنطقية المتوقعة أن تصطدم القوتان: القوة الآفلة ممثلة فى الوفد وزعمائه، والقوة الفتية مجسدة فى عبد الناصر والحكم العسكرى.

وعندما يتوقف السيد أحمد باشا، الليبرالى غير الوفدى، أمام مواقف القوى السياسية المختلفة من الصراع الساخن بين عبد الناصر ومحمد نجيب؛ فإن رؤيته للتوجه الوفدى تبدو بالغة الدقة والوضوح: حزب الوفد هو أكثر الأحزاب وضوحا فى سياساته، ويعلن عن رغبته فى القضاء على حركة الجيش والآثار المترتبة عليها."نفسه-٢٧٢"

القضاء على حركة الجيش وآثارها يعنى عودة الوفد إلى ساحة العمل السياسى قوة شعبية تتصدر الأحزاب جميعا. ومن البدهى أن يميل زعماء الوفد إلى محمد نجيب الذى يطالب بانتخابات حزبية حرة، ويعادون عبد الناصر الذى يرفض التعددية الحزبية ويضمر الكراهية للنظام الليبرالى.

عداء بين ثورتين وفكرين متناقضين، ولذلك يشن عبد الناصر حربا ضارية غير موضوعية ضد الوفد وتاريخه بعد أن تستقر الأمور بين يديه، ولا يتورع عن الإساءة لزعماء الوفد وقادته التاريخيين، وفى مقدمتهم زعيم الأمة سعد زغلول.

فى تسعينيات القرن العشرين، يتذكر الدكتور عادل ما كان يجرى خلال الستينيات من تصفية متعسفة للحسابات السياسية: هل تعرف أن سعد زغلول ركب موجة ثورة ١٩١٩؟. هذا كلام مكتوب فى الميثاق وكنا نعلمه للطلبة فى سنوات الستينات."أوراق-١٧٢"

الميثاق الوطنى، المعبر عن مرحلة مهمة فى رحلة عبد الناصر الفكرية، يتنكر لثورة ١٩١٩ ويشهر بزعيمها، والهدف الأساسى هو القضاء الكامل على ما تبقى من شعبية الوفد وبريق مؤسسيه، ولم يلتفت جمال عبد الناصر ومستشاروه إلى أنهم بذلك الفعل يشوهون التاريخ المصرى كله وليس تاريخ الوفد وحده!.

كان عبد الناصر واعيا بما يحدث فى الساحة السياسية المصرية قبل ١٩٥٢، وهو يعرف بالضرورة ما كان يتمتع به الوفد وزعيمه مصطفى النحاس من شعبية طاغية. وليس أدل على المكانة الكبيرة للحزب من تلك الذكرى التى يستدعيها عجيب كفافى بعد ما يقرب من نصف قرن على وقوعها، فهو يتذكر فرحة أبيه بالنجاح الساحق الذى حققه حزب الوفد فى آخر انتخابات نيابية قبل ثورة يوليو: فى عام ٥٠ جاء والده متهللا ليعلن عليهم فوز الوفد بمعظم الدوائر الانتخابية، كانت فرحة والده كبيرة، كبيرة، فرحة انتقلت إليهم، فرحة لا ينساها عجيب كفافى بعد هذا العمر. هذه فرحة يفتقدها فى عيون الناس منذ سفره عام ٥٨ وحتى يومنا هذا. فرحة غائبة."نفسه-٢٣٥"

لم يكن الوفد حزبا عاديا، فهو الحزب الذى تعلقت به آمال الناس وقلوبهم. كان الأنقى والأفضل على الرغم من كل سلبياته، وكان الصدام حتميا مع النظام الجديد الذى لا يريد شريكا فى الحكم ولا يعترف بالمشاركة الشعبية؛ وكان الانتصار من نصيب الأقوى!.

الليبراليـون

يقول اليوزباشى عباس الوهيدى، أحد الضباط المقربين من جمال عبد الناصر والعارفين بطبيعة تفكيره، إن الرئيس يؤمن بالديمقراطية، ولكنه يرى أن العدالة الاجتماعية لها الأولوية عن الحرية."ج٢-٣٣٦"

تناقض وهمى مصنوع بين الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، وموقف لا يمكن تبريره أو الدفاع عنه. كيف تُتاح لفرد واحد سلطة أن ينوب عن الجميع فى تحقيق ما يتوهم أنه العدالة مع إزاحة الحرية كأنها ترف يمكن تأجيله؟!. كيف تتحقق الضمانات الموضوعية لمقاومة الانحراف والتعنت فى استخدام السلطة وكل الآفات المرتبطة بالحكم الفردى، وهى آفات تهدد الحرية والعدالة الاجتماعية معا؟!.

عبد الناصر رجل عسكرى يتأثر بنشأته ولا يملك أن يتخلص منها، ولعل فى هذه النشأة ما يفسر حيرته فى مواجهة التيار الليبرالى وعجزه عن استيعاب الليبراليين والتعامل معهم: الرئيس جمال عبد الناصر يرى أن المثقفين الليبراليين هم أكبر معضلة، أما الشيوعيون والإخوان المسلمون، فيقول إنه يعرف طرق التفاهم معهم وأساليبهم مبسوطة أمامه كخطوط يده."نفسه-٣٣٩"

الشيوعيون والإخوان المسلمون والوفديون قوى سياسية منظمة محددة، ولهم رؤاهم وأفكارهم وبرامجهم القابلة للفهم والرفض. أما الليبراليون فأفراد يجمعهم اتجاه فكرى عام يصعب حصره بشكل صارم واضح المعالم. إذا كان الوفديون والإخوان والشيوعيون بمثابة جسد الأمة متعدد الأطراف، فإن الليبراليين أقرب إلى الضمير والروح والعقل، مفردات مهمة لا غنى عنها بقدر ما هى مراوغة!.

الدكتور السيد أحمد باشا ليبرالى عتيد ذو علاقة شخصية وثيقة بجمال عبد الناصر، وهى علاقة سابقة لقيام الثورة. الزعيم الشاب الصاعد بمثابة الابن بالنسبة له: صارحنى بإعداد الانقلاب بطريقة غير مباشرة فى الأيام السابقة ليوم ٢٣ يوليو ٥٢ وباركت خطته."نفس-٣١٠"

موافقة الباشا ومباركته تعنى أنه لا يعترض على فكرة التغيير من حيث المبدأ، فقد تهرأ النظام السابق للثورة وفقد مصداقيته وقدرته على البقاء. ولكن: أى تغيير يتحمس له الباشا ويوافق عليه؟!. أهو التغيير الثورى العسكرى المنفلت بلا حساب والمندفع بلا ضوابط والمتحرر من كل قيد؟ أم أنه التغيير المتزن المحسوب الذى يحافظ على الثوابت الليبرالية والقيم الديمقراطية التى لا يمكن الاستهانة بها والاستغناء عنها؟!.

لا يخفى الباشا قلقه من غياب المؤسسات المدنية وتمهيد الأرض لنظام حكم ديكتاتورى طويل: ها هى شوكة البكباشى جمال عبد الناصر قد قويت ولم تعد فى البلد مؤسسات سوى المؤسسة العسكرية التى يدير أمورها بنفسه أو من خلال خلصائه.

.. تم تسوية الأرض لخلق الجو المناسب لإقامة دكتاتورية بعد قصقصة أجنحة جميع الرجال: إلغاء الأحزاب والدستور وإعلان فترة انتقال لمدة ثلاث سنوات."نفسه-٣٠"

ضاعت ملامح المجتمع الديمقراطى والحكم الدستورى: إزاحة قاسية عنيفة للمؤسسات المدنية، صعود سريع للعسكريين الذين انتشروا فى معظم المناصب العليا وسيطروا عليها، بروز أسوأ ملامح الحكم الفردى من خلال الاعتماد على أهل الثقة ممن يدينون بالولاء الشخصى للزعيم دون نظر إلى الكفاءة، إلغاء الحياة الحزبية والتنكر للدستور الذى ضحت من أجله أجيال وأجيال. ما الذى يتبقى من النموذج الليبرالى؟! كان النقد المرير للنظام السابق، حيث سلطة الاحتلال وألاعيب السراى وفساد أحزاب الأقلية، ينهض على عدم احترام الدستور والإهدار الدائم للإرادة الشعبية، فما الذى يمكن قوله عن النظام الجديد الذى يتجاوز "عدم الاحترام" إلى النفى الكامل؟. البديل الوحيد المتاح هو التسلط والديكتاتورية والحكم الفردى: المستبد العادل هو النموذج الأمثل فى نظر هؤلاء الضباط الشبان، وقد ضاقت صدورهم بألاعيب رجال الأحزاب وضيق أفقهم. يودون تسوية الأرض قبل مجابهة الإنجليز، لكنهم يزرعون بفعلتهم شجرة الشر التى سوف ترمى بثمار سامة تفسد النفوس لعدة مئات من السنين."نفسه-٣١"

عبد الناصر وضباطه وطنيون مخلصون، واتجاههم للاستبداد قد يكون مبرراً بالفساد السياسى والظلم الاجتماعى، ولكن اجتهادهم قصير النظر ضيق الأفق. يقاومون الشر بمزيد من الشر، ويسقطون النظام السىء لتأسيس النظام الأسوأ. لن يحكم عبد الناصر لمئات من السنين بطبيعة الحال، ولكن فلسفة الحكم التى يرسخها قادرة على البقاء والتأثير لفترة طويلة ممتدة، يتم خلالها توارث فكرة "الحاكم المستبد" دون الاهتمام بفكرة "الحاكم العادل"!.

ولأن الباشا الليبرالى من الحكماء المتسمين ببعد النظر ونفاذ البصيرة، فإنه يقرأ شخصية عبد الناصر جيداً ويتنبأ بطموحه الذى يمتزج فيه الشخصى بالموضوعى: إذا صدق ظنى، فإنه يعد نفسه لحكم مصر لعشرات السنين"نفسه-٣٧"

عبد الناصر وطنى حسن النية، ويحلم بإنجازات شعبية تحقق ما يرى فيه إنصافاً وعدلا ونهضة، ولكنه فى النهاية فرد محدود القدرات، لا يملك ولا يمكن أن يملك يقين الصواب الوحيد.

"المستبد العادل" مقولة تحمل تناقضها فى داخلها، ذلك أن المستبد لا يمكن أن يكون عادلاً، فالاستبداد بطبيعته طارد للعدل. وفى أعقاب حادث المنشية، الذى دبره الإخوان المسلمون ونجا منه عبد الناصر، يفكر الباشا فى موضوعية لا تخلو من الأسى: آلتنى صيحات جمال عبد الناصر الهادرة،

بعد إطلاق الرصاصات الطائشة عليه عندما أخذ يكرر علمتكم العزة، علمتكم الكرامة. فهذه كلمات لم ينطق بها أعظم زعيم مصرى فى العصر الحديث، وهو سعد زغلول باشا. "نفسه-٣٦٧"

الزعيم سعد زغلول، المتهم بركوب الموجة الثورية فى ميثاق عبد الناصر، هو الأعظم بلا جدال عند السيد باشا، وفكرة المقارنة بينه وبين عبد الناصر أو غيره ليست واردة. الزعيم الشعبى الليبرالى لا يمن على الشعب ولا يدعى أنه "يعلم" العزة والكرامة. فكيف يقولها عبد الناصر بكل هذه البساطة والثقة؟!. المسألة ليست فى عبارة انفعالية عاطفية تصدر فى لحظة مشحونة بالتوتر ومغلفة بالذهول والمفاجأة، ولكنها فى منهج "المستبد العادل" الذى يؤمن فى أعماقه بالتفوق والقدرة الدائمة على "تعليم" الدروس لشعبه!

كان لابد أن ينتهى جيل ثورة ١٩١٩، وتتبخر قيمه وأفكاره، بصعود عبد الناصر. هذا ما يفكر فيه الباشا ويتعامل معه كحقيقة نهائية واضحة: أما رجالات السياسة من جيلى فقد انتهت رسالتهم بقيام حركة الجيش وطرد الملك. "نفسه-٣٨"

ولا يختلف الشيخ مسعود عن السيد باشا فى الإدراك المشترك لنهاية جيل، وميلاد مرحلة جديدة لا تتسع للقدامى من أمثالهما: فور قيام حركة الجيش سنة ١٩٥٢ استقال من منصبه فى القضاء، قال لمن حوله من المقربين: هذا ليس زماننا يا أولاد. "أوراق-٦٦"

لا متسع للحكم الدستورى وسيادة القانون، ولا مجال لليبرالية والتعددية وتداول السلطة، فقد بدأ زمن المستبد العادل!.

يسمو السيد باشا فى تفكيره متجاوزاً محنته الشخصية باغتيال ابنته الشيوعية، ويأبى إلا أن يترك الحكم للشعب والتاريخ: وعلى الشعب أن يجرى حساباته، ويحصى مكاسبه وخسائره، ويقيم ما قدمه جمال عبد الناصر لهذا البلد وبعدها يصدر حكمه، وحكم الناس أقسى وأصدق. "ج٢-٣٥٦"

الانتصار الحاسم الذى حققه عبد الناصر على الوفديين والليبراليين كان بعد موقعة هى الأسهل نسبيا، فالصراع أكثر عنفا وضراوة مع الإخوان المسلمين والشيوعيين.

الإخوان المسلمون

عندما تندلع المظاهرات الشعبية العارمة تأييدا للواء محمد نجيب فى صراعه مع جمال عبد الناصر، يقول اليوزباشى أنور عرفة كأنما يكشف عن السر الكامن وراء الانحياز الجارف لنجيب:

- سيطر الإخوان المسلمون على الشارع.

ويرد المناضل الشيوعى عباس أبو حميدة:

- هم حلفاء النظام، ألم تقل لى إن الإخوان رغم تنظيماتهم السرية المسلحة أقرب دائما إلى القلب من الشيوعيين الملاحدة؟. "نفسه-٢٣٥"

لا تنبع مقولة عباس من الفراغ، فواقع الحال والتاريخ القريب قبل المظاهرات المعادية يبرهنان على أن الإخوان أقرب إلى عبد الناصر من الشيوعيين، ومجموعة مواقف عبد الناصر تجاههم تؤكد أنه يميل إليهم ويتعاطف معهم ويسعى بدأب من أجل التقرب منهم. الأمر كله لا علاقة له بالدين الذى يرفع الإخوان راياته، فهو يتعامل فى إطار سياسى مادى يتجاوز الانتماء الدينى ويبرأ من التعصب الذى لا يعرفه عبد الناصر. سجل حافل من الخدمات الجليلة التى قدمها عبد الناصر للتنظيم السياسى الإسلامى ذى الشعبية والتأثير والبناء المحكم الفعال، وعندما يشتعل الخلاف يشكو عبد الناصر للسيد أحمد باشا معددا ما فعله من أجلهم: فعلت كل ما فى وسعى من أجلهم لكنهم عصاة، عصاة. ثم استثناء الجماعة من قانون الأحزاب، أعدت التحقيق فى قضية مقتل حسن البنا، عرضت عليهم الاشتراك فى الوزارة، طلبت منهم الذوبان فى هيئة التحرير وتولى شئونها. مشكلة هذه الجماعة أن مرشدها الروحى ليست له سيطرة على جهازها المسلح، ولهذا قربت منى عبد الرحمن السندى لكننى لا أطمئن إليه. قررت تأديبهم وتلويث سمعتهم بالحق وبالباطل وتوجيه تهمة الخيانة والتآمر لهم حتى يدركوا الفرق بين العمل السياسى وعمل الجماعة الدينية. "نفسه-٣٦"

يدعى الإخوان المسلمون دائما أنهم ليسوا حزبا، وهو ادعاء باطل لا ينهض على أساس. يتحركون كحزب، ويسعون إلى السلطة من خلال تنظيم حزبى ذى مستويين: علنى وسرى، ولكن عداءهم الأصيل الراسخ للديموقراطية والتعددية الحزبية يدفعهم إلى التشبث بخصوصية تميزهم عن

الأحـزاب، وهـو تشـبث يـنم عـن الانـتهازية: أليسـوا يـنفون الحزبـية الـتى لايؤمنون بها ويجاهرون بعدائها، ويستفيدون فى الوقت نفسه من المناخ الحزبى؟!.

وعـلى الـرغم مـن دراية عبد الناصر الكاملة بنمط تفكيرهم وأسلوبهم فى العمل السياسى، فإنه يسـايرهم فـى العداء للحزبية ويصر على استثنائهم من قانون الأحزاب الذى أعلنته الثورة وأطاحت من خلالـه بجمـيع القـوى السياسـية التقليدية المنافسة للإخوان والمهددة لشعبيتهم، والوفد فى طليعة هذه القوى.

تمـتد خدمات عبد الناصر، المعبرة عن تعاطفه مع الإخوان، إلى فتح التحقيق فى قضية اغتيال زعـيم الجماعة الشيخ حسن البنا"١٩٠٦-١٩٤٩"، الذى تم اغتياله فى إطار العنف والعنف المضاد بين الإخوان المسلمين وحكومة السعديين قبل الثورة، فضلا عن دعوتهم إلى المشاركة فى الوزارة وفتح الباب أمامهم للسيطرة على تنظيم هيئة التحرير الذى تبنته الثورة تنظيما واحداً يغنى عن الأحزاب جميعاً!.

لا يجـدى هذا كله مع الإخوان، فلا يجد عبد الناصر بدا من الكشف عن وجهه الآخر ساعيا إلى شـق صـفوفهم واسـتمالة فـريق منهم على حساب فريق. إنه يلعب معهم، بدهائه المعروف ومهارته المعهـودة، لعـبة سياسية لا علاقة لها بالدين، وهم يأبون إلا التفرد والاستقلال ومحاولة فرض السيطرة والوصـول إلى السـلطة لتنفيذ برنامجهم السياسى والاجتماعى الخاص، وهو برنامج لا يروق لعبد الناصر ولا يتوافق مع أفكاره وطموحاته ذات التوجه المختلف.

تعـاطف عـبد الناصـر مـع الإخـوان المسـلمين لا يخفـى عـلى المشـتغلين بالسياسـة مـن كافـة الاتجاهـات، ويشـير اللـواء محمد نجيب إلى مواقف عبد الناصر المتذبذبة تجاه الجماعة، وهو تذبذب مـبرر بطبـيعة العلاقـة غـير المسـتقرة نتيجة اختلاف المصالح والحسابات: جمال عبد الناصر هو الذى دافع بشدة عن الإخوان المسلمين وطالب بعدم تطبيق قانون الأحزاب عليهم، بدعوى أنهم جماعة دينية وليسـت حزبـية، ثـم تـنكر لهـم وأمـر باعـتقالهم. مـا موقفه منهم الآن بعد تزعمهم المظاهرات المؤيدة لى؟."نفسه-٢١٩"

السؤال الأخير ليس فى حاجة إلى إجابة، فكل فعل إخوانى سلبى يقابله رد فعل قمعى عنيف من عبد الناصر، ولعبة الشد والجذب لا تنتهى إلا بصدام دموى ومواجهة شرسة.

التوتر الدائم فى العلاقة مرده إلى أن عبد الناصر لايقبل شريكا فى السلطة ولا يرضى بتحالفات قوامها الندية والتكافؤ والمساواة، والإخوان المسلمون بدورهم يرفضون دور التابع والحليف الصغير.

الخلـل الأسـاس فـى منهج التفكير الإخوانى يكمن فى إيمانهم بملكيتهم للثورة، وتصورهم أن عبد الناصر والضباط الأحرار قد سرقوها منهم: ويعتقدون أن جمال عبد الناصر قد خدعهم وسرق الثورة منهم، ووضعهم فى المعتقلات بعد أن وجه إليهم تهمة الخيانة لينفرد بالسلطة دونهم."نفسه-١٥٤"

يغيـب عـن الإخوان أن عبد الناصر هو الثورة، وأنه لن يسمح لقوة أخرى أن تزاحمه وتشاركه فـى ملكيـتها. وإذ يتصرف الإخـوان كـأنهم أصحاب السلطة أو من حلفائها الرسميين الأقوياء، فإنهم يقعـون فـى خطـأ سياسـى فـادح يقودهم إلى الهلاك. يتجلى ذلك فى تحليل السيد أحمد باشا لطبيعة العلاقـة بين عبد الناصر والإخوان: كان خطأ الإخوان فى اعتقادهم بأنهم شركاء مع رجال الجيش فى الحكم فى هذه المرحلة، وغلطتهم الدخول فى اتصالات مع الإنجليز لمناقشة قضية الجلاء وقضية الدفاع عن الشرق الأوسط."نفسه-٣٨"

ويـرى الباشـا أنهم تورطوا وسقطوا فى الفخ الذى نصبه لهم خصمهم الداهية: جماعة الإخوان حكمهـا لـيس حكـم حـزب العمـال الـبريطانى المعارض. فالجماعة لم يسبق لها الحكم، كما أنها من الناحية القانونية جمعية دينية وليست حزبا سياسياً بعد استثنائها من قانون الأحزاب.

وها هى النتيجة. وجه إليهم عبد الناصر تهمة التخابر مع الإنجليز .."نفسه-٣٨"

الـتحالف السياسـى الصـحيح لـيس مجـرد "اعـتقاد" يقـوم على الظن، والعلاقة الحميمة بين الإخوان المسلمين وعبد الناصر، وبينهم وبين مجموعة غير قليلة من تنظيم الضباط الأحرار، لا تعنى أن حـركة الجـيش تحالفهم وتقيم معهم جبهة مشتركة علنية. الإخوان أنفسهم يؤكدون أنهم ليسوا حزبا، ولكنهم يمارسون العمل الحزبى. تناقض يعيه عبد الناصر ويتيح له أن يعصف بهم ويتهمهم بما يشاء،

فهم جماعة دينية تتجاوز النشاط المسموح لهم به وتعمل فى السياسة وتفاوض دولة الاحتلال دون سند من الشرعية!.

لا يختلف الشيوعى عباس أبو حميدة فى تحليله عن الباشا الليبرالى، ويزيد عليه أن الإخوان لا يتعلمون من دروس التاريخ: الإخوان المسلمون يعملون من أجل مصالحهم. تارة يؤيدون محمد نجيب ضد جمال عبد الناصر، وتارة يؤيدون جمال عبد الناصر ضد محمد نجيب وأكثر من يعرفهم جمال عبد الناصر. "نفسه-٣٠٠"

يضع عباس يده على جوهر الأزمة الدائمة بين عبد الناصر والإخوان: المصالح مختلفة، والتحالفات الإخوانية قصيرة النظر دون مبدأ راسخ. عبد الناصر "يعرفهم" ويتعامل معهم من منطلق هذه المعرفة، وليس من حق الإخوان أن يسعوا إلى استثمار أفضل ما فى الدين والسياسة معا. النتيجة المنطقية أن يتعرضوا للهزيمة والقمع والاتهامات التى تشكك فى إخلاصهم الدينى والوطنى!

الرأى نفسه يذهب إليه اللواء محمد نجيب، بعد سلسلة من التجارب المريرة القاسية مع الإخوان: كان خطأ الإخوان المسلمين استراتيجيا، فقد تصوروا مصلحتهم فى القضاء على الأحزاب، فتخلوا عنى، واتفقوا من ورائى مع جمال عبد الناصر قبل أن يفرج عنهم. "نفسه-٣٥٠"

المراوغات المستمرة لا تجدى ولا يمكن أن تستمر، وحسابات الإخوان المسلمين لا تتجاوز اللحظة الراهنة. غاب عنهم أن من يشهر بالأحزاب يستطيع أن يشهر بهم، ومن يطيح بالوفد ومحمد نجيب لا يصعب عليه الإطاحة بالإخوان أنفسهم. تحالفات الإخوان المريبة تحركها مصالح غير محسوبة بدقة كافية، والنتائج الوخيمة لا يتعلمون من دروسها القاسية فيواصلون الأخطاء بإصرار غريب!.

يحاول عبد الناصر أن يستغل الإخوان المسلمين فى صراعه مع محمد نجيب، ويكلف مساعده اليوزباشى شهدى الشتشاوى بالعمل على استقطابهم من جديد: تابع زيارات عبد القادر عودة المحامى لقيادات الإخوان فى السجون وشجعه على إعادة التعاون مع مجلس قيادة الثورة مرة أخرى "نفسه-١٣٥"

ويفكر عباس أبو حميدة فى التحالف القائم بين الإخوان المسلمين واللواء محمد نجيب من منطلق وعيه بانتهازية الجماعة واستعدادها الدائم لفض التحالفات وفقا لما تمليه المصالح الآنية المباشرة: قيادات الإخوان المسلمين وراء القضبان، وهذه محاولة للضغط على جمال عبد الناصر للإفراج عنهم، ولهذا فالتحالف بينهم وبين محمد نجيب لن يدوم طويلا، وسوف يسعى جمال عبد الناصر لاكتسابهم إلى جانبه فى معركته مع نجيب. "نفسه-١٥٨"

وينقل الدكتور يونس عمن يزعمون أنهم مطلعون على بواطن الأمور: أن جمال عبد الناصر يجرى صفقة مع جماعة الإخوان المسلمين فى المعتقلات للإفراج عنهم فى مقابل حصوله على تأييدهم له فى صراعه مع محمد نجيب.. "نفسه-٣١٤"

ليسوا إلا "أداة" يحاول عبد الناصر، وهذا حقه السياسى، أن يستثمرها فى التوقيت المناسب لتحقيق انتصارات حاسمة على خصمه اللدود محمد نجيب. المشكلة الحقيقية فى الجماعة الأداة التى تتعرض لخداع دائم متوهمة أنها تخدع الجميع، ولا تتعلم درسا واحدا من المسلسل المكرر الذى لا تنتهى حلقاته!.

الإخوان المسلمون ليسوا مجموعة من البسطاء السذج الذين يغرر بهم عبد الناصر ويتلاعب بقادتهم ويحركهم وفق إرادته ومشيئته، ولكن خطيئتهم الفادحة أنهم يتوهمون احتكار الذكاء السياسى مثلما يرغبون فى احتكار السلطة والانفراد بها: أجرت جماعة الإخوان المسلمين حساباتها على أساس الانحياز إلى محمد نجيب لأغراض تكتيكية للضغط على جمال عبد الناصر، وربما تكسب عدة نقاط ويتم الإفراج عنهم، لكن ذلك كله سوف يكون مؤقتا. "نفسه-١٩٨"

هكذا يفكر داهية سياسى آخر اسمه عباس أبو حميدة، ولكن الدهاء الذى يمتلكه لا يتجاوز الوعى النظرى وبراعة التحليل والقدرة على النفاذ إلى أعماق الصراع الذى يدور من حوله، وهذه المهارات جميعا لا تدعمها شعبية يمكن أن تصل بالشيوعيين إلى السلطة.

يتعرض الإخوان المسلمون ورموزهم القيادية لصنوف شتى من المطاردة والتنكيل بمعرفة عبد الناصر وأجهزته الأمنية، ويتمثل رد فعلهم الأكبر فى صورة هجوم مضاد يصل إلى ذروته فى تدبير حادث المنشية بالاسكندرية سنة ١٩٥٤.

لا يهتم جميل عطية كثيرا بهذا الحادث الخطير، بل إنه لا يقدمه فى الجزء الثانى من ثلاثيته: "أوراق ١٩٥٤"، إلا من خلال البرقية التى يرسلها أحمد السيد باشا إلى عبد الناصر مهنئا بالنجاة."نفسه-٣٦٦"

ولكن هذا الحادث يتحول إلى جزء من التاريخ المصرى الحافل بالصراع بين السلطة والتيارات الدينية المتعددة، وبعد حادث المنصة فى أكتوبر ١٩٨١، يعود محمد حسنين هيكل، وهو رهن الاعتقال، إلى حادث المنشية ليؤكد أن السادات قتل على الرغم من عدم الإعلان عن موته: لو كان فى الرئيس "نفس" بعد إطلاق الرصاص عليه، ليوجه خطابا إلى الأمة، نفس واحد، يسعفه بالحديث، ولا يفوت هذه الفرصة الثمينة ولعل خطاب جمال عبد الناصر بعد حادث المنشية، يطفو فى الذاكرة مرة أخرى، غير أن التاريخ عادة لا يعيد نفسه."ج٣-٢٤٦"

الجماعات الإسلامية المتطرفة، التى قامت باغتيال السادات، تمثل امتدادا مختلف الأسلوب لجماعة الإخوان المسلمين، وتعاطف السادات مع قاتليه عند نشأتهم لا يختلف موضوعيا عن تعاطف عبد الناصر مع الإخوان، والصدام بين السادات والأدوات التى استخدمها لقهر خصومه والانفراد بالسلطة دون شريك، هو نفسه الصدام المتحقق بين عبد الناصر والإخوان الذين مارسوا موضوعيا دور الأداة بلا شراكة.

تختلف التفاصيل بالضرورة، لأن التاريخ لا يكرر نفسه بشكل حرفى ميكانيكى، ولكن منهج الحركة التاريخية لا يختلف كثيرا!.

- **الشيوعيون**

العلاقة بين الشيوعيين المصريين والمؤسسة العسكرية سابقة لثورة يوليو، وهو ما يمكن استنباطه من أفكار وهواجس القائدة الشيوعية النشيطة الدكتورة أوديت بعد سقوط حكومة الوفد فى أعقاب حريق القاهرة. يقلقها ما قد يصيب الرفاق من عنت، وتنشغل بهم الأسلحة المهربة من الجيش: ويتعين إخفاؤها فى هذه الظروف."ج١-١٣٩"

ومن ناحية أخرى؛ فقد أسهم الشيوعيون فى طباعة منشورات الضباط الأحرار قبل الثورة"ج٢ -١٤٤"

مثل هذا التعاون والتنسيق لا يحول دون الصدام بين جمال عبد الناصر والشيوعيين، فلكل فلسفته المختلفة وأهدافه المتباينة.

لم تتوقف العمليات الفدائية ضد المعسكرات البريطانية فى منطقة القناة بعد وصول الضباط الأحرار إلى السلطة، ولكن عبد الناصر يتعامل مع هذا النشاط الفدائى فى إطار سياسى محسوب لا ينبغى له أن يتجاوز خطوطا حمراء محددة. وإذا كان الإخوان المسلمون قد رفضوا المشاركة فى الكفاح المسلح، فإن الأمر مختلف مع الشيوعيين: أما الماركسيون فيسهمون فى العمليات تحت قيادة مجموعات من الضباط وإن كانوا لا يرحبون بالخطوط الحمراء التى وضعها جمال عبد الناصر، كما يضايقهم تدخل أجهزة الأمن ومراقبتها. جمال عبد الناصر يخطط لعمليات محدودة للضغط على الانجليز لبدء المفاوضات بينما الماركسيون يسعون للتغلغل بين الجماهير لإقامة قاعدة نضال طويل الأمد. فلسفتان مختلفتان تؤديان إلى شد وجذب."نفسه-٧١"

عبد الناصر يهدف إلى الضغط على الانجليز تمهيدا للتفاوض، والماركسيون يعملون لحسابهم مختبرين قدرتهم على التغلغل بين الجماهير واكتساب كوادر جديدة. العمل المشترك "ظاهريا" لا يخفى أن الاختلاف أصيل وعميق فى الهدف والتوجه.

الخيوط كلها فى يد عبد الناصر، وميزان القوة يميل إلى صالحه، والشيوعيون أنفسهم ليسوا كتلة واحدة متجانسة، ذلك أن التشرذم والتناحر والانقسام وتبادل الاتهامات القاسية من السمات الملازمة لحركتهم!.

انقسم الشيوعيون منذ البدء حول الموقف من حركة الجيش، والانقسام يطول الموقف من عبد الناصر بطبيعة الحال: فالمسجونون أو المعتقلون منهم يؤيدون الانقلاب، بينما يعارضه المطلق سراحهم"نفسه-٩٢"

لا علاقة للتأييد والمعارضة بالوجود داخل السجن أو خارجه، فلكل طرف مبرراته وأسانيده فى اتخاذ الموقف الذى يراه صحيحاً، ولكل فريق أسسه النظرية والعملية التى تدعى احتكار الصواب وامتلاك ناصية التحليل السليم، ولا يتورع كلا التيارين عن إدانة الآخر وكيل الاتهامات بلا حساب!.

فى حواره مع الدكتور يونس، يتذمر عبد الناصر من مواقف الشيوعيين المعارضين المعادين وممارساتهم: وفى الصحافة الأجنبية حملة منظمة ضد الثورة، والأحزاب الشيوعية المصرية أضحت تشن حملات ضارية فى الخارج وقد وقعت فى الفخ، ونسيت طرد الملك وتطبيق قانون الإصلاح الزراعى."نفسه-٩٧"

قرارات مثل طرد الملك وإصدار قانون للإصلاح الزراعى، من منظور عبد الناصر، تستوجب التأييد الشيوعى غير المشروط لحركة الجيش، ففى هذه الإنجازات ما يتوافق مع أفكار الشيوعيين ومطالبهم ويحقق بعضا من أهدافهم وشعاراتهم المعلنة قبل ١٩٥٢.

المقولة مغلوطة لأنها تعتمد على الانتقائية المقصودة، والمعارضة الشيوعية للحركة العسكرية أعمق من أن تقنع بطرد الملك فاروق وتنفيذ إصلاح زراعى معتدل!.

المناضل الشيوعى البارز عباس أبو حميدة، أحد أهم الشخصيات الروائية فى ثلاثية جميل عطية، يبلور الموقف فى مناقشته مع اليوزباشى أنور عرفة: المشكلة بيننا وبين حركة الجيش هى تلك الاعتقالات المستمرة وذلك الجو الإرهابى الذى يزرعه الضباط فى الحياة السياسية واندفاعهم كل يوم للقضاء على مظاهر الديموقراطية."نفسه-١٤٠"

الديمقراطية هى جوهر الخلاف الحقيقى بين الشيوعيين وعبد الناصر، ولا معنى للمزايدة بطرد الملك وإصدار قانون الإصلاح الزراعى دون التفات إلى القضية الأساس: الديمقراطية.

الشيوعيون لا يعارضون الإصلاح الزراعى، وبعض اجتهاداتهم الرافضة له لا تعبر عن الخط العام للحركة الشيوعية، ولكن مطالبهم تتجاوز ما تحقق وتطمح إلى المزيد من الإجراءات الثورية وثيقة الصلة بالديمقراطية الغائبة: نطالب بحرية النقابات والسماح بإنشاء اتحاد عام للعمال."نفسه-١٤٢"

الاتجاه الذى يميل إلى التأييد المعتدل المشروط بإضافة إنجازات ومكاسب جديدة هو ما يمثله عباس أبو حميدة، ولكن فصائل أخرى من الشيوعيين تتخذ موقفا عدائيا لا يخلو من التطرف.

ينقسم الشيوعيون كالعادة، ويتأمل عباس خريطة الحركة الشيوعية ليقدم شهادة بالغة الصدق والأهمية: المعتقلون منا لا يشككون فى أهداف حركة الجيش ويرون أنها حركة شعبية ثورية، والجيش فى بلدان العالم المتخلف هو طليعة الشعب، أما أولئك المنظرون فيحلقون ويصلون إلى أبعاد لا تخطر ببال المزارعين والعمال منا، وأنا مزارع أدرك معنى توزيع الأرض على الفلاحين، وإلغاء الألقاب، ومصادرة مجوهرات وأموال أسرة محمد على باشا."نفسه-١٥٦"

أهى حركة شعبية ثورية تجسد الدور الطليعى للجيش فى العالم الثالث؟ أم إنها تسلط عسكرى يعادى الديمقراطية ويتحصن بالإصلاح الشكلى لإجهاض الثورة الحقيقية؟!.

لا تعارض بين الديمقراطية والإصلاحات الثورية المحسوبة، ولا متسع للترف النظرى الذى يراود المستحيل ويخاصم الواقع ويدير ظهره لموازين القوى الواقعية ويهمل طبيعة الصراع وأطرافه الفاعلة فى مرحلة تاريخية بعينها.

الدكتور شلبى القصاص ليس شيوعيا، ولكنه يتابع ما يدور فى كواليس الشيوعيين ويرصد الصراعات التى لا تتوقف بين فصائلهم المختلفة، بل داخل الفصيل الواحد: الدكتورة أوديت كانت تتزعم جناحا فى الحركة اليسارية يؤيد محمد نجيب ضد جمال عبد الناصر ويطالب بعودة الجيش إلى ثكناته، ووقع خلاف بينها وبين فريق من المعتقلين فى السجون. وقد انحاز رفيقها عباس أبو حميدة إلى الفريق المؤيد لجمال عبد الناصر."نفسه-٣١٤"

ليست المسألة فى عبد الناصر ومحمد نجيب، ولكنها فى عودة الجيش إلى معسكراته لتعود الديموقراطية. الانقسامات بلا نهاية، والاتهامات متبادلة بالخيانة والتفريط، والولع سائد بالتنظير

والمراهنة على مثاليات مستحيلة غير ممكنة التحقق على ضوء إمكانات الشيوعيين ونفوذهم الجماهيرى المحدود، والمواجهة صعبة مع سياسى واضح الرؤية عميق التفكير مدعم بالقوة مثل جمال عبد الناصر.

عبد الناصر يعرف الشيوعيين جيدا، ويعرف أيضا ما يريده منهم. فى ذروة صراعه مع محمد نجيب، يسعى الزعيم الداهية إلى العمل من أجل الإجهاض المبكر لمشروع التقارب بين اليساريين ومحمد نجيب، ويكلف اليوزباشى شهدى الششتاوى بالعمل الفورى السريع : اذهب إلى المطلق سراحهم من اليساريين، وحذرهم من مغبة هذه الاتصالات. ساومهم على الإفراج عن بعض القيادات بوقف تحالفهم مع محمد نجيب."نفسه-١٣٤"

مجرد مساومة لتحقيق هدف مرحلى عاجل، ولكن عبد الناصر لا يرى مبررا يدفعه إلى التحالف الكامل والتنسيق العملى مع الشيوعيين فى إطار من الندية والتكافؤ.

الإخوان المسلمون أقرب إلى عبد الناصر وضباط الحركة العسكرية من الشيوعيين الملاحدة."نفسه-٢٣٥"

وعلى الرغم من هذه الكراهية الأصيلة العميقة، يطالب أنور عرفة بتأييد الشيوعيين لعبد الناصر فى صراعه مع محمد نجيب: الرئيس جمال عبد الناصر يود منكم الدفاع عن قانون الإصلاح الزراعى ومكاسب العمال والتصدى لرجال الأحزاب. لقد هزت المظاهرات أعضاء مجلس قيادة الثورة، وأصبح اللواء محمد نجيب أكثر شراسة بعد رجوعه، يود إعادة النظر فى كل المراسيم التى أصدرتها الثورة."نفسه-٢٣٥"

العمل السياسى لا يعترف بالمودة والمجاملات، ولا يعرف التأييد المجانى. إن المطلوب من الشيوعيين يصطدم بممارسات سلبية قمعية من عبد الناصر، ولا يملك عباس أبو حميدة إلا أن يبوح بحقيقة مشاعره: ما أغربها سياسة، اعتقالات، وبعدها تطالبوننا بالتأييد. أفرجوا عنا لندافع عن قانون الإصلاح الزراعى الذى هو يقل كثيرا عن مطالبنا، وتبتزوننا به كلما وقعت أزمة."نفسه-٢٣٦"

"الابتزاز" و"المساومة" يعبران عن إحساس عبد الناصر الحقيقى بالتفوق وغياب الندية فى علاقته مع الشيوعيين، فهو لا يرى فيهم حلفاء دائمين. التوافق النسبى والاتفاق المرحلى لا ينفى التناقض القائم بين التوجهين، وإذا يقول أنور عرفة :

- الطبقة العاملة تلحق بها أخطار إذا عاد رجال الأحزاب إلى الحكم.

يقاطعه عباس أبو حميدة:

- أنتم الذين أعدمتم اثنين من العمال ظلما، وراوغتم فى السماح بإنشاء اتحاد عام النقابات.

ويرد أنور مدافعا مبررا:

- هذه كانت سياسة البكباشى عبد المنعم أمين صاحب التوجهات الأمريكية وقد تخلص منه الرئيس جمال عبد الناصر."نفسه-٢٣٦"

يهدف عبد الناصر إلى الاستئثار بالسلطة دون شريك يزاحمه، وفى سبيل ذلك يشن حربا شعواء ضد رجال العهد القديم من ناحية، وضد اللواء محمد نجيب والمتعاطفين معه من ناحية أخرى. إذا كان عبد الناصر صادقا فى تخوفه على العمال وحرصه على مصالحهم، فكيف يمكن تبرير إعدام اثنين منهما ظلما؟ ولماذا يراوغ فى إنشاء اتحاد عام للنقابات العمالية؟!. وإذا كان ما تعرض له العمال من قمع محض اجتهاد فردى لعضو مجلس قيادة الثورة عبد المنعم أمين، فإن الشيوعيين ليسوا من السذاجة بحيث يُطالبون بتصديق أن شيئا مهما كهذا الإعدام يمكن أن يتم دون رضا عبد الناصر وموافقته!. وبالنسبة لإعدام العاملين خميس والبقرى تحديدا، فإن الرواية تنقل عن مذكرات اللواء محمد نجيب ما يشير إلى موقف عبد الناصر المؤيد لإعدامهما والمتحمس له: ومن مواقفه المريبة أيضا اعتراضه على إعدام خميس والبقرى فى المناقشات العامة فى مجلس قيادة الثورة، بينما كان يتعجل تنفيذ الحكم فيهما فى حقيقة الأمر، حتى يعد للتخلص من البكباشى عبد المنعم أمين الذى بدأ ينافسه فى التقرب إلى الأمريكان."نفسه-٢١٨"

قد لا تخلو شهادة محمد نجيب من تحامل مرده إلى عداء الرجل لعبد الناصر وحرصه على تشويه مواقفه، ولكن المؤكد أن عملا خطيرا مثل إعدام خميس والبقرى لا يمكن تخيل تنفيذه رغما عن عبد الناصر.

لا يشك عبد الناصر فى وطنية الشيوعيين ولا يشكك فيها، وعندما يتحدث عن المناضل الشيوعى عباس أبو حميدة، يقول عنه: وطنى مخلص، ولكن إخلاصه للأفكار الماركسية ملك عليه كيانه. "نفسه-٩٨"

الشيوعيون وطنيون، ولكن وطنيتهم لا تعطيهم الحق فى مزاحمة عبد الناصر والاعتراض على سياسته. وقد يكون يوسف صديق وخالد محيى الدين من المحسوبين على اليسار الماركسى ومجلس قيادة الثورة معا، ولكنهما لا يستمران طويلا فى دائرة السلطة ويتم التخلص منهما. "نفسه-١٥٥"

المسألة كلها تكمن فى اختلاف التوجه، والشيوعيون بدورهم لا يأمنون لعبد الناصر ويتهيأون دائما للعمل المستقل السرى كما يفكر عباس: ما يشغلنا الآن هو ترتيب أوضاعنا للنزول تحت الأرض فى اللحظة المناسبة. وقد أخذت الرفيقة أوديت على عاتقها تجهيز عدة مخابئ جديدة تحسبا لضربة قادمة، بعد أن تركزت القيادة فى مجموعة "عين الصيرة" إلى حين الإفراج عن أعضاء اللجنة المركزية. "نفسه-٢٣٧"

"اللحظة المناسبة "هى تلك التى يتحول فيها التعايش الهش والتعاون المؤقت مع عبد الناصر إلى صدام وعداء ومطاردات بوليسية.

تحيط الشكوك بحادث اغتيال الدكتورة أوديت فى الرواية، وتشير أصابع الإتهام إلى جمال عبد الناصر بتدبير الحادث الذى أودى بحياتها، ولكن مذكرات الطبيبة المناضلة تكشف عن وجهة نظر موضوعية لم تُتح لها فرصة الظهور إلا بعد ما يزيد عن ربع قرن من رحيلها: سجلت الدكتورة دور الرفاق يوما بيوم وكذلك تلك التكليفات التى قامت بها فى تشكيل جبهة عريضة معادية لحكم العسكر دفاعا عن الديمقراطية.

ومن جانب آخر سجلت انحيازها لجمال عبد الناصر وقالت إننا نخطئ بدفع الأحداث نحو الصدام. أدانت بشدة الضغوط التى مارستها حدتو على يوسف صديق حتى دفعته إلى الاستقالة من مجلس الثورة ووصفتها بالطفولة الثورية غير المسئولة. "ج٣-١٨١"

أى جدوى فى استيعاب الدروس بعد فوات الأوان؟!.

بعد عقود قليلة يتحول الصراع القديم المرير بين عبد الناصر والشيوعيين إلى حلم غير ممكن الاستعادة، وفى حسرة موجعة يفكر عباس فى مطلع الثمانينيات: ما انتقدناه فى سنة ١٩٥٤ نتحسر عليه فى سنوات الثمانينيات وفى التسعينيات سوف نبكى عليه وفى بداية القرن القادم على الأجيال الجديدة أن تهب من جديد لرفع لواء الثورة والعدالة. "نفسه-١٨٢"

ثورة مختلفة، وعدالة من طراز جديد، وأجيال تبحث عن معادلة لا علاقة لها بما كان.

تبخرت المرحلة الناصرية، وبدأ السقوط العظيم للاتحاد السوفيتى والكتلة الاشتراكية والشيوعية التقليدية، وتحول الأمر كله إلى بقايا ذكريات!.

- **محمد نجيب**

الظهور الأول لاسمى جمال عبد الناصر ومحمد نجيب فى رواية "أوراق ١٩٥٤" يقترن بالخلافات بينهما. "ج٢-٦"

وفى إحدى زيارات عبد الناصر لمنزل السيد أحمد باشا، لا يخفى ما يكنه من كراهية عميقة لمحمد نجيب، فهو يقول ضاحكا: والله إذا نادانى أحد فى الطريق بمحمد نجيب ربما قتلته. القطيعة النهائية بين محمد نجيب وبين مجلس قيادة الثورة أصبحت مسألة وقت. "نفسه-٣٣"

المقولة الضاحكة لا تنفى أنها مغلفة بالجدية، والقطعية حتمية بين عبد الناصر وأعضاء مجلس قيادة الثورة من ناحية، واللواء محمد نجيب من ناحية أخرى.

جذور الاختلاف والصراع تعود إلى طبيعة الدور الحقيقى لكل من ناصر ونجيب فى حركة الجيش، وهو دور يختلف كثيرا عما تم إعلانه والتصريح به أمام الرأى العام بعد نجاح الحركة.

فى حواره مع الدكتور يونس، يقول زكريا محى الدين، العضو البارز فى مجلس قيادة الثورة: الرئيس جمال عبد الناصر هو مفجر الثورة والقائد الحقيقى لتنظيم الضباط الأحرار. "نفسه-٩٤"

والشيوعى عباس أبو حميدة يعى أن اللواء محمد نجيب قد يكون رمزا شعبيا للتغييرات والإصلاحات التى يتابعها الناس ويتحمسون لها، ولكن هؤلاء الناس لا يدركون أن وراء حركة الجيش جمال عبد الناصر."نفسه-١٥٧"

وفى سياق آخر يتساءل عباس بحنكته السياسة وقدرته على التحليل النافذ الناضج: هل تظن أن جمال عبد الناصر يقبل حل مجلس قيادة الثورة على هذا النحو الفكاهى وهو الذى قضى أحلى سنوات عمره فى الإعداد لحركة الجيش؟. نفسه-١٩٣"

ولا يختلف الضابط عباس الوهيدى عن زكريا محيى الدين وعباس، فهو يؤمن بأن جمال عبد الناصر: هو مفجر الثورة، ومؤسس تنظيم الضباط الأحرار."نفسه-٢٠٥"

حتى الأميرة علية سيف النصر، البعيدة عن صراعات الضباط والقريبة عاطفيا من أحد قادتهم المطلعين على ما يدور فى الكواليس، تؤكد للأميرة جويدان أن الزعيم الحقيقى لحركة الجيش هو جمال عبد الناصر."نفسه-٢٨٨"

الإجماع كاسح على أن عبد الناصر هو مؤسس التنظيم وقائد الثورة والعقل المدبر الذى يقف وراء كل ما يجرى فى مصر بعد ٢٣ يوليو، ولكن اعتبارات كثيرة دفعت الضباط الأحرار وزعيمهم الحقيقى إلى اختيار اللواء محمد نجيب قائدا "رمزيا" أقرب إلى الواجهة العلنية. إنه الأعلى رتبة، والأكبر سنا، والأكثر وقارا وقدرة على الإقناع بجدية الحركة. وللاعتبارات نفسها، فإن الخلاف يبدو حتميا بين مجموعة الشباب الذين يرفضون النظام القديم كله ويسعون إلى اقتلاعه من الجذور، وبين الزعيم الرسمى الأقرب إلى المحافظة والاعتدال المتعقل والرغبة فى الإصلاح دون طفرة.

استطاع عبد الناصر وضباطه حسم المعركة مع منافسيهم السياسيين خارج الجيش، وسرعان ما ينحصر الصراع الحقيقى بينهم وبين اللواء محمد نجيب. هذا ما يردده السيد أحمد باشا، الحكيم القادر على تتبع مسارات الأحداث: الآن لم يتبق على الساحة سوى رجال الجيش. جمال عبد الناصر ومعه مجلس قيادة الثورة فى جانب، واللواء محمد نجيب فى جانب آخر، أما رجال الأحزاب فهم خلف القضبان."نفسه-٣٩"

الاختلاف الشاسع فى السن والخبرة والأفكار يبرر الصدام العنيف بين ضباط الثورة بقيادة جمال عبد الناصر والزعيم العلنى المهادن المتمسك بكثير من ملامح النظام السابق للثورة.

الصراع يتجاوز السرية إلى العلنية، والصحف الأجنبية التى يطلع عليها الدكتور شلبى القصاص تقدم تغطية كاملة للصراعات الكامنة والخفية بين البكباشى جمال عبد الناصر وبين اللواء محمد نجيب."نفسه-٩٢"

عبد الناصر نفسه لا ينكر أن محمد نجيب قد أصبح مشكلة حقيقية."نفسه-٧٣"

ويصل به الضيق إلى الدرجة التى يهاجمه فيها علنا أمام الميكروفونات فى مدينة العياط."نفسه-١٢٣"

التهمة الأساس التى يوجهها عبد الناصر لنجيب أنه وقع فى أحابيل رجال الأحزاب القدامى."نفسه-٩٦"

ولكن كافة الاتهامات المتبادلة لا تخفى حقيقة أن ما يدور على الساحة ليس إلا صراعا على السلطة، وهذا ما تقوله اليسارية سونيا فى إيجاز واضح: هذه خلافات على السلطة بين نجيب وجمال. انس حكاية الثورة."نفسه-٢٠٠"

الصراع على السلطة غير متكافئ بموازين القوة المتاحة لكل من طرفى المعركة، ولا حساب فى هذه الموازين لشعبية اللواء نجيب والتفاف الناس حوله: فجمال عبد الناصر هو المسيطر على تنظيم الضباط الأحرار وعلى القيادات الرئيسية فى الجيش. أما محمد نجيب فلا يتمتع إلا بالحب فى القلوب، والحب لا يُعمل حسابه فى المواجهات المسلحة."نفسه-١٩٠"

الحب وحده لا يكفى لانتصار محمد نجيب، ذلك أن الأدوات الفاعلة يملكها عبد الناصر، وسيطرته كاملة على المفاتيح القادرة على الحسم.

الحاج عمران ذو حس تجارى مرهف، وله قدرة فائقة على الرؤية العملية التى تتجاوز الشكليات والمشاعر العاطفية، ولذلك يراهن على انتصار عبد الناصر دون اهتمام بالانتصارات الجزئية

الصغيرة التى يحققها اللواء محمد نجيب فى معارك فرعية محدودة الأثر: أنا لست متأكدا تماما من قوة اللواء محمد نجيب على الرغم من المظاهرات التى هزت البلد، وعودته الحالية صورية وجمال عبد الناصر الذى شال الملك فى ثلاثة أيام لن يصعب عليه زحزحته فى عدة أسابيع."نفسه-٢٤٠"

المظاهرات المؤيدة لا تضفى قوة على من لا يملك الأدوات والأسلحة القادرة على الحسم، والشارع المتعاطف قابل للقمع وتغيير المسار بالدعاية المضادة، والانتصارات المؤقتة ليست إلا هدنة عابرة لالتقاط الأنفاس تمهيدا لإزاحة كاملة عن السلطة والشارع معا!.

تصح نبوءة الحاج عمران، الذى لا يبحث فى الصراع السياسى المحتدم إلا عن مصالحه الخاصة، ويعود الرجل ليفخر بفراسته وبعد نظره، ويقدم تصورا جديدا عن الجولة الأخيرة: بعد أن كادت الهزيمة تلحق بالبكباشى جمال عبد الناصر وزمرته، رتب أوراقه وأمسك بزمام الحكم ويستعد للانتقام من رجال العهد السابق."نفسه-٢٦١"

أى عهد "سابق" يقصده عمران؟!. ما قبل الثورة ولى بلا عودة، وما بعدها هو المقصود فى كلماته. تصفية الحسابات مع العهد الذى يمثله محمد نجيب ومن تبقى معه من أنصار!.

جمال عبد الناصر يسعى بإصرار ليحكم منفردا، واللواء محمد نجيب لا يملك ذكاء خصمه اللدود البارع ودهائه. أليس أن محمد نجيب هو صاحب الشعار الشهير الذائع: "الاتحاد والنظام والعمل"؟! شعار لا ينم عن رؤية سياسية أو برنامج متماسك، ويسخر الدكتور يونس من الكلمات الإنشائية الفارغة فى قوله: شعار ساذج من شعارات الجوالة ولا يصلح لمدرسة ابتدائية، فما بالنا ببلد كمصر هدها الفقر والجهل والمرض، ونهبها الباشوات، وقوات الاحتلال لا تزال تربض على ترابها."نفسه-١٧٢"

يكشف الشعار الساذج عن طبيعة اللواء محمد نجيب ودرجة وعيه، فالرجل عند البكباشى عبد الحميد، وهو ضابط موضوعى لا مصلحة له فى التشهير، أقرب إلى المراهقة السياسية: رجل ليست له طاقة على العمل. فى رأسه مجموعة من الشعارات لا أكثر ولا أقل. رجل طيب للغاية."نفسه-١٩٦"

عندما يكون الحديث سياسيا، ويوصف محمد نجيب بأنه "رجل طيب"، فلا معنى لذلك التوصيف إلا أنه ضعيف الصلة بالعمل السياسى الحقيقى.

تمتلئ رواية جميل عطية: "أوراق ١٩٥٤" بصفحات كثيرة من مذكرات اللواء محمد نجيب، وفيها وجهة نظره المضادة حول الصراع مع عبد الناصر والضباط الأحرار. وفى أوراقه هذه ما يكشف عن ملامح شخصيته الإنسانية ورؤيته السياسية التى تجمع بين مثالية نبيلة وسذاجة بلا ضفاف: هذه ليست معركة شخصية بينى وبينهم، لكنها من أجل الدفاع عن حرية هذا الشعب. ومعركتى القادمة هى الإفراج عن كل المعتقلين وإعادة الأحزاب وإجراء الانتخابات على أساس حزبى.

لن أجر إلى مهاترات أو معارك جانبية مع جمال عبد الناصر، فالشارع معى والجيش معى."نفسه-٢١٤"

نزعة إنشائية ورؤية مثالية لا متسع لها فى ساحة الصراعات الساخنة، وقراءة ركيكة لواقع معقد تبرهن أحداثه المتلاحقة على أن الشارع ليس مضمونا، فضلا عن أنه ليس المقياس الأقوى فى أوراق الصراع، وأن الجيش ليس معه!.

الجماهير التى يعول عليها نجيب قد تحتشد لتأييده والهتاف له فى مظاهرة صاخبة، وقد تستمع بإعجاب إلى كلماته ووعوده: توجهت الى قصر عابدين صباح الأحد ٢٨ فبراير، وتحدثت إلى الجماهير من شرفة قصر عابدين، وأعربت الجماهير عن غضبها. كنت أقول لهم هذه سحابة صيف ومرت، فيهتفون ضد جمال عبد الناصر، ويرفعون قمصانا ملوثة بالدماء."نفسه-٢١٦"

ولكن هذه الجماهير نفسها قد تنقلب عليه وتهتف ضده، فالظاهر السطحى قد يكون خادعا ولا ينبغى التعويل عليه. لقد عجز محمد نجيب عن الاستثمار الأمثل لشعبيته، ووقع فى أخطاء فادحة قادته إلى توهم أن الوفديين يؤيدونه والإخوان يساعدونه والشيوعيين يتعاطفون معه، وغاب عنه أن هذه القوى جميعا تعمل لحسابها وتفكر فى مصالحها ولا تذوب حبا فيه أو هياما به!.

المشكلة الأساسية أن اللواء نجيب قادر على تقديم الوعود السخية دون حساب، وهو فى الوقت نفسه أضعف من أن يلتزم بما يعد. إنه يخاطب الجماهير الهائجة بقوله: إننى لم أقبل العودة

إلى منصبى إلا لتحقيق الديمقراطية. وسوف نشرع فى تشكيل الجمعية التأسيسية ووضع الدستور وإجراءات الانتخابات والإفراج عن كافة المعتقلين"نفسه-٢١٧"

هل يملك أن يحقق الديمقراطية ويشكل الجمعية التأسيسية ويضع الدستور ويجرى الانتخابات الحرة ويفرج عن "كافة" المعتقلين؟!. الأمر ليس فى يده، والخريطة أكثر تعقيدا مما يظن، ومصداقيته تهتز بشدة عندما يقدم وعودا ولا ينفذها، وخصومه لا يتكلمون ويخطبون بقدر ما يعملون ويخططون للإطاحة به

محمد نجيب ليس مناورا سياسياً بارعا، وقدراته لا تصمد للمقارنة بمواهب عبد الناصر ذى العقل الراجح والحسابات المنظمة والدهاء القادر على التعامل مع كافة المواقف المعقدة. ومما يأخذه السيد أحمد باشا على اللواء محمد نجيب أنه يلقى بثقله على الشارع السياسى: ويمد الخيوط إلى حزب الوفد وجماعة الإخوان المسلمين، بينما يعد جمال عبد الناصر أوراقه سرا، ولا يعرف أحد ما يدور فى رأسه على وجه الدقة."نفسه-٢٧٢"

أوراق نجيب مكشوفة تتيح لمنافسيه أن ينفذوا إلى مراميه وأهدافه، أما عبد الناصر فيعتمد السرية أسلوبا للعمل فيحار معه الخصوم. محمد نجيب، كما يقول السيد باشا، ليس له القدرة على العمل. ومن أخطائه الفادحة أنه تخلى عن خالد محيى الدين، نصيره الوحيد فى مجلس قيادة الثورة، وراهن على تحالفات سياسية لا تجدى فى معركة قوامها القوة وحدها.

ولأن نجيب متردد مذبذب، فإنه لا يحظى بالثقة الكاملة ولا يقنع أحدا بجديته. ولعل أفضل صياغة لهذا المعنى ما نجده عند عباس الوهيدى: عجبى لهذا الرجل محمد نجيب، يضع البلد على شفا حرب أهلية باستقالته ثم يعلن تراجعه عنها دون قيد أو شرط. قلت لنفسى، كيف نترك له مسئولية قيادة البلد فى غيبة من الرقابة الشعبية، إنه سوف يسلمها إلى رجال الأحزاب."نفسه-٢٠٣"

يحرص محمد نجيب، بحكمته الأبوية وحسه الإنسانى المرهف، على حقن الدماء وتجنب القتال المدمر، وهذا السلوك النبيل يُحسب لمحمد نجيب الإنسان بقدر ما يُحسب عليه كسياسى. عاطفته تسبق عقله، وطيبته تلحق به الهزائم المتتالية، وخصومه لا يضعون المثاليات فى اعتبارهم فيتقدمون ويتراجع. الهزيمة مؤكدة، والأنصار ينفضون من حوله، والنهاية منطقية متوقعة: أعلن عن إعفاء اللواء محمد نجيب من كل مناصبه وتحديد إقامته فى فيلا المرج."نفسه-٣٦٨"

انتصار حاسم يحققه جمال عبد الناصر، وهزيمة ساحقة تلحق بمحمد نجيب. يتربع عبد الناصر على قمة السلطة، ويخرج نجيب من التاريخ الرسمى ويتبخر سحره الشعبى قصير العمر. يتحول الشارع إلى عبد الناصر، وتستقر السلطة بين يديه، ويقبع نجيب وحيدا مهملا لا يكاد يذكره أحد. وكم شهد التاريخ السياسى المصرى من صراعات طاحنة جاءت بعد عمل مشترك قصير وتحالف مؤقت.

انشغال عجيب كفافى بثورة ١٩١٩ وصفحاتها المجهولة، يقوده إلى ملاحظة مهمة تتعلق بثورة ١٩٥٢: فالصراع بين سعد زغلول وبين عدلى يكن يشبه فى مظهره الصراع الذى دار بين جمال عبد الناصر ومحمد نجيب فى عام ١٩٥٤، .. انقسمت البلد وانقسم الجيش، أوشكت على حرب أهلية."أوراق-٢٣٣"

تأكل الثورات أبناءها وقادتها، ولم يكن محمد نجيب بعيدا عن قانون الثورات. ترك الساحة لعبد الناصر، وانفرد الزعيم الجديد بالسلطة ليحقق صعودا مدويا قبل أن تلحق به الهزيمة ويصيبه الانكسار.

- **الازدهار والسقوط**

استقر الأمر لعبد الناصر، وانفرد بالسلطة بعد أن تخلص من جميع منافسيه ومزاحميه: محمد نجيب والاتجاه المناوئ داخل القوات المسلحة، الوفديين والليبراليين، الإخوان المسلمين والشيوعيين. سنوات متصلة حكم فيها عبد الناصر منفردا، وقبل رحيله فى سبتمبر ١٩٧٠ كان قد وقع شهادة وفاته الحقيقية فى يونيو ١٩٦٧.

بعد أن آلت السلطة إلى عبد الناصر دون شريك، بادر بالتخلص من مجموعة يوزباشية هيئة التحرير: عصف الرئيس جمال عبد الناصر بمجموعة يوزباشية هيئة التحرير: الطحاوى وطعيمة والشتاوى، وقد استقرت له الأمور بعد أزمة مارس ٥٤."ج٣-٣٠"

الإطاحة بهؤلاء اليوزباشية، بعد انتفاء الحاجة إلى ما يقومون به من خدمات وألاعيب ومهام لا تخلو من الريب والشكوك، لا تنفى أن ضباط المؤسسة العسكرية قد انتشروا فى كافة مناحى الحياة المصرية وسيطروا عليها.

متولى عجورة موظف كبير كفء ذو خبرة وثقافة وإخلاص، ولكنه لم يصل إلى كرسى الوزارة. بعد استقرار عبد الناصر والانتصار الحاسم للثورة: تولى الضباط الوزارات. "نخلة-٥١"

هيئة الإصلاح الزراعى، التى يعمل فيها متولى، تخضع لسيطرة كاملة من العسكريين: أولئك الضباط الذين يسيطرون على الهيئة لا تعرف قلوبهم رحمة. "نفسه-٨٥"

ولأنهم لا يعرفون الرحمة ولا يعترفون بالتاريخ، فإن متولى عجورة لا يخفى خوفه من بطش الثورة وقسوة رجالها: العاقل من يحترز فى كلامه، ويخاف على مستقبله، فالأيام صعبة وقد كشرت حركة العسكر عن أنيابها. "نفسه-٩٠"

التخلص من يوزباشية هيئة التحرير لا يعنى عودة المؤسسات "المدنية" التقليدية؛ فالضباط يتولون المناصب الوزارية ويحكمون قبضتهم بقسوة يبررها الانضباط العسكرى الصارم الذى تربوا عليه فى الثكنات والوحدات العسكرية، وانتقل معهم الطابع العسكرى إلى الأجهزة والمصالح المدنية التى تحتاج إلى إدارة مختلفة وأسلوب مغاير.

اعتمد عبد الناصر على الضباط ومعادليهم المدنيين فى حكم مصر، وتشكل من مزيجهم جهاز بيروقراطى ينتشر فيه الفساد دون حسيب أو رقيب، ذلك أن الثورة تحكم بقانونها الخاص الذى لا يحق لأحد أن يعرفه أو يعترض عليه!.

فى مطلع الثمانينيات، يعترف السيد أحمد باشا بأنه رفض عروض عبد الناصر لتولى منصب وزير العدل، كما رفض أن يعمل مستشارا له: أجهزة الدولة كانت تعرف عن آحاد الناس أكثر مما ينبغى لها ومما أيضا لا يصح معرفته من شئون خاصة مثل الحب أو الزواج أو الطلاق وما يدخل فى هذا النطاق. "ج٣-٢٠٩"

ومن المنطقى أن تنعكس هذه الهيمنة الطاغية لأجهزة الدولة البيرقراطية - وهى أجهزة متضاربة متناقضة لا تخضع للرئيس عبد الناصر نفسه بشكل كامل - على النشاط الثقافى والحياة الفكرية والسياسية فى المرحلة الناصرية. وكأنما تدافع هنادى عن مروق بك وكتابه الغرائبى الذى عرضه للاعتقال فى الستينيات، وهو كتاب يدعو إلى عودة أسواق الجوارى وعصر الحريم!، عندما تقول: كل الناس من حقها التأليف، لماذا لا يضع كتابا هو الآخر؟ على صبرى يكتب افتتاحية صحيفة الثورة، وشعراوى جمعة يجتمع بالمثقفين، وشباب منظمة الشباب فى كل مكان، ورؤساء التحرير يكتبون كل يوم، وكل من هب ودب يتحدث عن الثورة المضادة، والطريق إلى الاشتراكية العربية. وحدة. قومية. اشتراكية. عربية. مهلبية. "أوراق-١٩٨"

الجميع قادرون على الكتابة والتنظير، والاختلاط شائع بحيث يصعب التمييز بين الزائف والأصيل، والكلمات الضخمة غير المحددة تحتمل التأويل والفهم المغلوط، والمناخ كله يعانى من الارتباك ويوحى بكارثة مدوية على الرغم من الاستقرار الشكلى والانتصارات الشعبية الفوقية التى يتم التهليل لها والإشادة بها فى إطار وردى موغل فى المبالغة الفجة.

وإذا كانت هذه بعض ملامح الصورة السياسية والثقافية؛ فإن الأمر لا يختلف كثيراً على الصعيد الاقتصادى: ويا لكثرة النصابين فى مصر منذ نشأة القطاع العام، ووضع قواعد للاستيراد والتصدير. "الحداد-١٤٦"

ظاهر الحياة المصرية لا يعكس ما يدور فى أعماقها من تفسخ وتخبط، والشعارات الجذابة الملونة تسعى إلى تجميل القبيح الكثيب الكامن. التطور النسبى لا شك فيه، والمكتسبات الشعبية حقيقة لا يهددها إلا المناخ الذى لا يحمل ضمانات كافية للحفاظ على ما تحقق من إنجازات، والكتلة الشعبية العريضة صابرة تميل بكل ما تحمل من عاطفة إلى زعيم الثورة ذى الشعبية الأسطورية والقدرة الفائقة على زرع الأحلام والتبشير بمستقبل لا نظير له.

تطل البدايات الأولى لشعبية عبد الناصر قبل أن يستتب له الأمر ويبرز زعيما منفردا؛ ففى ذروة الصراع الذى خاضه مع اللواء محمد نجيب، كان البسطاء من الناس يتعلقون بكلماته ويرددونها:

فتاة صغيرة فقيرة جاهلة مثل القروية فهيمة، وفى سياق خلافها مع زوج عجوز شاذ، تتمثل بكلمة للزعيم الجديد: أصبحت تقول لكل من ينصحها .. ارفع رأسك يا أخى."ج٢-٤٧"

قالها عبد الناصر وتعلقت بها فهيمة، ولا توجد فوارق كبيرة بين ما يعنيه كل منهما: التخلص من القهر والطغيان والاستعباد.

كانت حرب ١٩٥٦ نقطة تحول مهمة فى شعبية عبد الناصر، فقد تحول بعد العدوان الثلاثى المسبوق بتأميم قناة السويس ومواجهة الغطرسة الاستعمارية، إلى ما يشبه الأسطورة التى تتجسد فيها كل الطموحات والأحلام الشعبية.

قبل أن تبدأ الحرب، يتوقع الدكتور عويس، أستاذ الاقتصاد والعلاقات الدولية، أن تشن مجموعة من الدول العظمى حربا ضد مصر، ردا على تأميم قناة السويس. ويتمثل رد الفعل الشعبى من خلال الأثر الذى تتركه كلمات الدكتور عويس على طلابه فى مدرج الجامعة: ينطلق طالب فى نهاية المدرج صارخا ومرددا الهتافات العدائية ضد فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة، وإيطاليا، وألمانيا."والبحر-٤٠"

المنظومة الاستعمارية البغيضة فى حاجة إلى زعيم شعبى قوى يقاومها ويناهض أفكارها ويتحدى عنجهيتها وغرورها، وكان جمال عبد الناصر هو الزعيم المنتظر. وفى الرواية نفسها يكشف الراوى عن مشاعر الملايين من أمثاله فى تفاعلهم مع العدوان الثلاثى وما ترتب عليه من آثار ونتائج: وبجوار كشك للسجائر أتوقف، وأستمع إلى رفض الإنذار، ويعلو التصفيق فى الميدان، وأصفق أنا أيضا.

لسعة برد خفيفة تدغدغ أطرافى، وفى جيبى عدة قروش، وأعود بالأتوبيس بدلا من الترام، وأهلل فى داخلى، يسقط الاستعمار.

وتنتهى حرب ٥٦ فجأة كما بدأت، وتبقى اللمسة متوهجة بين أصابعى، طالما بقيت الحكايات، وتملأ الأساطير السماء، فقد خرجت مصر منتصرة، وعصر المعجزات باق إلى الأبد، فالحق فوق القوة، وهزم أبناء الفلاحين الحفاة الجوعى ثلاث دول."نفسه-٣٤"

المفردات جميعا تنتمى إلى عالم الحلم والخيال: الحكايات، والأساطير، والمعجزات. انتصارات خارقة تنتعش بها الروح وتتوهج العاطفة ويتوارى العقل الناقد القادر على التأمل والتحليل ووضع الأمور فى نصابها الصحيح. هزيمة عسكرية متوقعة ومهملة، أما النجاح السياسى فيتم الاحتفاء به والإعلاء من شأنه حتى يتحول إلى نصر شامل يخلو من العكارة والشوائب. يحتاج الفلاحون الحفاة الجوعى إلى شعور الزهو، ويحتاجون أيضا إلى زعيم عملاق تتلخص فيه الأحلام وتتحقق به المعجزات والخوارق.

الانتصار المعلن فى حرب ١٩٥٦ ارتفع بشعبية عبد الناصر إلى عنان السماء، والممارسات السلبية العديدة لا تنال من شعبية الزعيم ومكانته الراسخة فى قلوب الملايين من مريديه.

من أين يستمد عبد الناصر شعبيته .. ولماذا؟!.

الإجابة المثالية المتكاملة نجدها فى عبارات تمتزج فيها معانى الحب بمشاعر الخوف، حب عبد الناصر والخوف من الجلادين الذين ينتسبون إليه ويتمسك بهم، حب الأحلام التى يبعثرها بلا حساب والخوف من الكوابيس وليدة الحكم المطلق والمؤسسات الفاسدة: أقول الآن لنفسى، إن شهر زاد توقفت عن الحكى، وتولى عنها عبد الناصر المهمة، وأخذ يزرع الخيالات فى الصحارى. وعندما لم تزهر الأوهام عشبا أمر بتوزيع جلاديه على أركان النواصى."نفسه-٤٢"

عبد الناصر صانع للأساطير، ولكنه يوزع الجلادين مع الأحلام. من أجل الأساطير يلتف الشعب حوله، وخوفا من الجلادين ينكمش المحبون الصادقون ويتوجسون الشر. انتقال حاد من الساخن إلى البارد، وتمزق يصيب المحبين ويشل إرادتهم، ذلك أن الجمع بين الحب والخوف مما يفوق الطاقة: يملأ رجال الأمن الطرقات، ويتخفون فى النواصى، ويصعدون إلى الباصات الحكومية، ويتحدثون إلى العامة، ويأخذونهم إلى الجحيم. أحس بالخوف. يسألوننى عن ناصر، فأقول لهم شهريار، يوزع الأحلام بعد أن تسكت شهرزاد عن الحكى."نفسه-٧٤"

كيف تجتمع رقة شهرزاد وقسوة شهريار فى نظام واحد؟!. كيف تتداخل الأدوار فيحكى الطاغية وتصمت الساحرة الوديعة؟!.

هـل يمكـن الجمـع بـين السـلطة والحـلم؟! أم إن الأحـلام ليسـت إلا وسـيلة لتثبـت دعـائم السلطة؟!.

صـياغة مخـتلفة للفكـرة السـابقة يقدمها المناضل الشيوعى عباس أبو حميدة: أحلام الناس يا ولـدى كـثيرة، مـنها المسـتحيل، ومـنها البسيط، وكـان جمـال عبد الناصر يتبنى الأحلام المستحيلة، يحترمهـا، يـتحدث عـنها، يقـنع الـناس بأنـه يضعها ضمن الأولويات، أما الأحلام الصغيرة، فسعى لتحقـيقها، ألغـى الألقـاب، حدد الملكية، وجه ضربة للإقطاع، طبق مجانية التعليم، أقام مستشفيات ومدارس، اهتم بشئون الرى، سعى للقضاء على البطالة."ج٣-٢٢١"

أليسـت هـذه الكـلمات بمـثابة الصياغة السياسية الحكيمة لفكرة صانع الأساطير؟!. الأساطير مسـتحيلة التحقـيق بقدر مـا هـى ضرورية، والأحـلام البسيطة وحدها هى المتاحة والممكنة. الخطاب الأسـطورى الخـارق يحـيل الى المسـتقبل الغيـبى القادم، والإنجازات الواقعية هى الزاد اليومى الممكن. الروح المتوهجة تنتظر ما لن يأتى الآن، والأجساد العليلة مطالبة بالرضا والقناعة والانتظار الطويل.

هـل يمكـن أن تسـتمر حـياة قوامهـا مـزيج معقـد مـن الأسـاطير والأحلام وتستقر؟. هل ينجو الحـالمون مـن صـدمة الـيقظة المباغـتة؟!.لأن الأحـلام تفوق الإمكانات، ولأن الظاهر الوردى يخفى فى داخلـه مجموعـة هائلـة مـن الأزمـات والكوابـيس؛ فقـدد جاءت اليقظة مدوية قاصمة للظهر فى يونيو ١٩٦٧.

• ١٩٦٧

لم تكـن هـزيمة ١٩٦٧ مفاجـأة غير متوقعة؛ فالواقع المصرى قبلها يوحى بوقوع كارثة حتمية مدمرة.

لـماذا حدثت الهزيمة؟ ومن المسئول عنها؟ وما أهم نتائجها وتداعياتها؟!. أسئلة مهمة يجتهد عالم جميل عطية إبراهيم فى الإجابة عنها.

فـى أواخـر التسعينيات، يعـود عجيـب كفـافى إلى العـام ١٩٦٦ ليلتمس البدايات والجذور. تراكمـت الأخطـاء والسـلبيات، ووصل الارتباك والاختلاط إلى مرحلة لابد بعدها من الهبوط والانهيار: عـام ١٩٦٦ كـان حاسمـا، الـثورة فـى ذروتهـا فـى الداخـل، والتضييق على الناس على أشده، لجنة مكافحـة الإقطـاع، سـيطرة القطاعـات العسـكرية عـلى شـركات الـنقل والأتوبيسـات، زواج القـيادات العسكرية العليا من الراقصات، بينما هزيمة نكراء فى الأفق، هزيمة لا تزال جروحها مفتوحة. "أوراق-١١٠"

ذروة نجـاح الـثورة تتمـثل فـى إحكـام السـيطرة الداخلـية وهيمنة الشعارات الثورية واستقرار الـنظام، وتـتوالى القـرارات والممارسات المعبرة عن القوة والثقة، ولكن الحقيقة التى يتعامل معها الناس تخـتلف عن الواقع الشكلى المتوهج: حكم قمعى يهيمن عليه العسكريون الفاسدون، فضائح وتجاوزات زكمـت رائحـتها الأنـوف، انصـراف عـن الخطر الحقيقى الرابض على الحدود وانشغال كامل بمعارك وهمـية وانتصـارات زائفة. شعبية عبد الناصر ليست عصا سحرية لتقاوم هذا كله، وقد كان رجال عبد الناصر فى طليعة من خانوه وتنكروا له: جمال عبد الناصر هزمه رجاله فى حياته وبعد مماته."نفسه-٢٢٥"

هـزموه؛ لأنهـم خذلوه حيا وميتا. وهزموه؛ لأنهم ركزوا على مصالحهم الشخصية وطموحاتهم الأنانـية فى الصعود الطبقى. كرامة سرحان واحد من أبناء الطبقة الفقيرة التى أفادت من الثورة وارتقى أبـناؤها بفضـل سياسـة عـبد الناصر الشعبية وأحلامه فى مجتمع بديل. ولكن هذه الطبقة نفسها تتسم بضـيق الأفـق الـذى يحـول دون الـتفكير فيما يتجاوز الذات: هذه هى ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ التى فتحت الأبـواب أمـام الصعاليك الجوعى للتربع على أعلى المناصب فى الدولة، لكن أبناء الدهماء خانوا البلد والـثورة، بسـبب طموحـاتهم ورغبتهم فى التسلق. وما هزيمة ٦٧ المدوية إلا نتيجة تقاعسه، وما رحلة الرئيس السادات إلى القدس إلا لاستسلامنا. هكذا كان كرامة يحدث نفسه ويأخذها بالشدة."ج٣-٣٦"

الصـعاليك الجوعـى لا يفكـرون إلا فـى الصـعود الطبقى والتحقق الفردى؛ ذلك أن الانتهازية سـلوك لصـيق بالكـثيرين مـنهم. الـتقاعس الذى يشير إليه كرامة لا يقتصر على فرد بعينه أو مجموعة محدودة، بل هو تقاعس شامل يطول الغالبية العظمى من أبناء طبقته.

فـى قصـة : **القاهـرة مديـنة غـير وثنية**، فقرات من رسائل عاشق متيم بالوطن المهزوم، وفى صدارة هذه الرسائل فقرة تحوى تحليلا مكثفا لما حدث فى ١٩٦٧ : هل تعرف سبب هزيمة ٦٧؟

لقـد رمـى أبـناء الفلاحين والعمال السلاح فى وجه القيادة، فقد كان يشغلهم عن ملاقاة العدو عـدو آخـر يـنهش فـى دواخلهم، ويود أن ينصب نفسه إلها داخل ذواتهم، ومصر تعرف التوحيد منذ آلاف السنين، تكره الآلهة عندما تتعدد، وتتسلل إلى الداخل داخل النفس ولكنها تتعاطف معها إذا ظلت فى دائرة السلطة فقط."الحداد-١٤٠"

العـدو الداخـلى يحول دون مواجهة العدو الخارجى الحقيقى الذى ألحق الهزيمة بمصر وعبد الناصر. تختلف لغة الرسائل ومنهج التحليل عن لغة عجيب كفافى وكرامة سرحان ومنهجيهما، ولكن المشترك بين الجميع هو الإحساس الطاغى بأن الهزيمة الكارثة بدأت من الداخل.

تتـباين ردود الفعـل الشـعبى عـلى الهـزيمة المدويـة الـتى وضـعت نهايـة لأحـلام العـرب جميعا. "والبحر-٢١"

الأزمـة القلبـية الثانـية، فى الملف الطبى لعجيب كفافى، جاءت فى أواخر يونيو ١٩٦٧ بعد الهزيمة مباشرة."أوراق-١٢٨"

ومنذ الهزيمة لم يفارقه ضغط الدم العالى."نفسه-٢٢٣"

أبـو طـرطور يتفاعل مع الهزيمة بطريقة مختلفة: ليس متسولا أو مهرجا. هو رجل خف عقله وقـل إدراكـه، بسـبب مصيبة حلـت بـه وبالبلد عام ١٩٦٧. رجل رأى قتلى النابالم على ضفاف قناة السويس، وفظائع القوات الإسرائيلية، فقد رشده ودار فى الطرقات، وكان فى يوم ما فى شبابه متعلما وفاهما."نخلة-١٥١"

أطاحـت الهـزيمة بعقلـه وأفقدتـه صـوابه: حـرب الأيـام السـتة، فهذه الأيام الستة هى التى أطاحت بعقله ورشده."نفسه-١٦٦"

للدكـتور عـادل رد فعـل مخـتلف: عـندما وقعـت الواقعـة، أقصد هزيمة ٦٧، أغلقت العيادة وتفرغـت للعمـل فـى قصـر العيـنى. أعدت قراءت الجبرتى. قلت لنفسى، هذه ليست أولى الهزائم ولا آخرها."أوراق-١٧٧"

المرض أم الجنون أم المقاومة؟!.

قـد تخـتلف ردود الفعـل، ولكـن حـب الوطـن المهـزوم هـو الـذى يدفـع إلى المـرض والجنون والمقاومة!.

- **الرحيل وما بعد الرحيل**

فـى قصـة : **كـلمات رجـل حزين**، شـهادة فنية صادقة عن موت الزعيم جمال عبد الناصر وما تركه من آثار فى نفوس ملايين المصريين.

لا يملـك الـراوى إلا أن يعـترف بهيمنة عبد الناصر وحضوره الطاغى فى نسيج الحياة اليومية المألوفة: ثمانية عشر عاما، كانت صورته ملء السمع والبصر."الحدود-١٢٨"

رد الفعـل الشـعبى العفـوى الحـزين يتجسد دون مبالغة أو ادعاء، فالحزن نابع من الأعماق، ولوعـة الفـراق المباغت تسيطر على الذهولين من هول المفاجأة: صراخ الجماهير فى الشوارع المحيطة، وهى منطلقة إلى ميدان التحرير، يصل إلينا مختلطا بهتافات حزينة محمومة."نفسه-١٢٩"

لقـد تعاظم دور عبد الناصر وطغى تأثيره إلى الدرجة التى جعلت فكرة الموت بعيدة عنه: موته مفاجأة. كنت أظنه لن يموت. باق إلى الأبد. أسطورة."نفسه-١٣١"

الأساطير لا تموت، وعبد الناصر يتجاوز الوجود البشرى العادى متحولا إلى حلم يسكن القلوب ويعشـش فـى العقول.كيف يتخيل الحالمون المسحورون به، والخائفون المذعورون منه، أنه قابل للموت والغياب مثل غيره من البشر؟!: كنا نظن أنه لن يموت. سوف يعيش ما امتدت بنا الحياة. "نفسه-١٣٢"

للموت قداسته وخصوصيته فى الوجدان المصرى، واللوعة المصاحبة لرحيل عبد الناصر تتوافق مع سطوة الشعور بالموت من ناحية، وشخصية الزعيم وشعبيته من ناحية أخرى.

الحزن لا يمكن أن يدوم، والموت المفاجئ يتحول إلى حقيقة ينبغى التسليم بها، والحياة تستمر بعد رحيل عبد الناصر. تستمر الحياة فى ظل نظام جديد ينتمى شكليا إلى ثورة يوليو، ولكن الأقرب إلى الدقة أن موت جمال عبد الناصر يعنى موت الثورة التى اقترنت باسمه وأفكاره وأحلامه الأسطورية: مات جمال عبد الناصر، فانفض مولد الثورة وتفرق الناس. مولد كموالد الطهور والزفاف، له بداية وله نهاية، وأولئك الذين أكلوا حمص المولد وشربوا الشربات تنكروا للعريس، وبحثوا عن غيره، عن مولد آخر للحمص."ج٣-٢٢٠"

انفض مولد الثورة بتوجهها الناصرى، ولكن نظام السادات يستمد شرعيته من الثورة الأم التى يتنكر لها الزعيم الجديد ويجرى تغييرا جذريا فى سياساتها. هذا التحول السافر قد يعبر عن شخصية السادات المختلفة، ولكن الأمر كله يتم من خلال رجال عبد الناصر وأعمدة نظامه. تحول ولاؤهم إلى العهد الجديد، وحكم السادات برجال عبد الناصر كما يقول الشيوعى عباس أبو حميدة: فيما عدا القلة من رجال مكتبه والمقربين إليه، هؤلاء وضعهم فى السجن بعد محاكمة سياسة ظالمة، ليتخلص من منافستهم له، أما الآخرون، فساروا معه على الدرب الطويل."نفسه-٢٢٠"

رموز النظام الناصرى، إلا قليلا، هم أنفسهم رجال السادات وأهم معاونيه ومستشاريه. الفارق الجوهرى بين العهدين مرده إلى الزعيمين المختلفين، ذلك أن السادات ليس عبد الناصر ولا يمكن أن يكون. ليست صدفة أن يكون أبو طرطور، الذى فقد عقله بعد هزيمة ١٩٦٧، من دراويش جمال عبد الناصر ومن الكارهين للسادات: عاش جمال عبد الناصر. يسقط أنور السادات."نخلة-١٥٣"

ليست صدفة أن ينطلق مثل هذا الهتاف فى نهاية التسعينيات بعد غياب عبد الناصر والسادات معا، فالحب قد يجافى المنطق ويتنكر للعقل. عبد الناصر مسئول عن الهزيمة والهتاف له كأنه حى لا يموت، والسادات نجح فى تجاوز الهزيمة ويُهتف ضده ملعونا مكروها!.

الأساطير لا تموت، والذين يديرون ظهورهم لأحلام البسطاء لا يملكون مقومات الحياة!.

ما الذى يبقى من جمال عبد الناصر؟!

زهية، عاملة التراحيل الجاهلة بنت عزبة عويس، تتحول إلى "هانم" تزور سويسرا وتتكلم لغات أجنبية وتعرف روائع الفن العالمى. لا يملك كرامة سرحان إلا أن يفكر فى جمال عبد الناصر عندما يرى زهية فى سويسرا بصحبة زوجها السيد أحمد باشا: لم تمت يا جمال عبد الناصر. لم تمت يا ناصر. واغرورقت عيناه بدموع."ج٣-٤٠"

مغالطة مكشوفة يلجأ إليها كرامة عن عمد، وكأنه يدافع عن نفسه، فلم تكن أحلام عبد الناصر أن يرتفع الفقراء، من أمثال زهية وكرامة، ويبقى الفقرا. ارتفع كرامة بمهارته وانتهازيته، وارتقت زهية بذكائها وفضل زواجها من الباشا العجوز. أى فضل لعبد الناصر وثورته فى تحقيق مثل هذه النجاحات الفردية؟!. النجاح الحقيقى لعبد الناصر فى إتاحة الفرصة لمن يملكون الذكاء والموهبة، وكرامة نموذج لهؤلاء الصاعدين بمزيج المهارة والانتهازية: تركت العزبة وعملت بالخارجية دون واسطة فى عهد الرئيس جمال عبد الناصر عندما فتحت الخارجية أبوابها لأبناء الشعب المعدمين."نفسه-٨٨"

مناخ اجتماعى جديد أفاد منه أفراد ولم يفد منه النظام الاجتماعى كله، ومع سيطرة السادات على السلطة تبخرت الإضافة الناصرية، وتراجعت أهم الإنجازات فى ردة شاملة.

الإصلاح الزراعى، أحد أهم الإنجازات المبكرة لثورة يوليو، تعرض للضياع الكامل: تسلم الفلاحون الأرض بعقود رسمية، وماذا بعدها؟ لا شئ. افترستهم بيروقراطية عمرها ألف عام، وتابعتهم الإدارة بكتائبها المسلحة، ولاحقتهم أجهزة متعددة، وضاعت الفرصة، وحلت عليهم الديون، وخربت الأرض، وتسرب كدهم وعرقهم، وتبقى لهم الشقاء والديون والخوف.

ولما تغير العالم، وقف الفلاح عاريا فى الخلاء. لا القانون معه، ولا سلاح فى يده."نخلة-١٤٠"

ما جدوى الإنجاز الذى لا يملك مقومات البقاء والصمود؟!. قرار فوقى يزيحه قرار فوقى آخر!.

وفى تصوره لإخفاق المشروع الناصرى يذهب كرامة سرحان إلى أن حلم جمال عبد الناصر فى الاشتراكية والقومية العربية قد فشل بسبب عوامل خارجية قوية لا قبل لمصر بها."ج٣-٢٢٧"

للفشل أسبابه الداخلية بطبيعة الحال، ولكن أحدا لا يستطيع أن يهمل الأسباب الخارجية وخطورة تأثيرها على مصر ومن يحكمها. لم يكن عبد الناصر هو الفاشل الوحيد العظيم في التاريخ المصرى الحديث، والمحامى المصرى اليسارى اليهودى، بن هارون، هو من يقدم الإجابة الأكثر عمقا وشمولا: فشل المشروع القومى المصرى مرتين، مرة فى عهد محمد على سنة ١٨٤٨، ومرة أخرى فى عهد عبد الناصر سنة ١٩٦٧. وفى المرتين أظهر الغرب عداء مبيتا ضد مصر."نفسه-٢٣٤"

هزيمتان لحقتا بمحمد على وعبد الناصر، ولكل منهما أخطاؤه التى لايمكن الدفاع عنها أو تبريرها، ولكن العنصر الفاعل فى الهزيمة يتمثل فى مصر نفسها وليس فى رمزين من رموزها. الغرب الاستعمارى قد يكره محمد على وجمال عبد الناصر على المستوى الشخصى، ولكن المؤامرة الرئيسة ضد مصر، ذلك أن نهضتها تعنى إعادة ترتيب خريطة العالم وإلحاق الضرر الفادح بمصالح عظمى تحتكر رسم الخرائط وتوزيع الأدوار وتقسيم مناطق النفوذ. العداء لمصر وزعيميها ليس عاطفيا أو شخصيا؛ فهو نابع من حسابات معقدة تتجاوز الشخصى والعاطفى معا!.

الهوامش:

- **مؤلفات جميل عطية إبراهيم التى اعتمدت عليها الدراسة:**
  - **الحداد يليق بالأصدقاء**، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٦.
  - **والبحر ليس بملآن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول، ١٩٨٤.
  - **١٩٥٢**، روايات الهلال، العدد ٥٣٩، نوفمبر ١٩٩٣.
  - **١٩٨١**، روايات الهلال، العدد ٥٥٣، يناير ١٩٩٥.
  - **أوراق سكندرية**، روايات الهلال، العدد ٥٨٤، أغسطس ١٩٩٧.
  - **نخلة على الحافة**، روايات الهلال، العدد ٦٤٠، أبريل ٢٠٠٢.

وقد تم اختصار أسماء المؤلفات السابقة فى متن الدراسة، على النحو التالى:

الحداد يليق بالأصدقاء = الحداد

والبحر ليس بملآن = والبحر

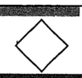
١٩٥٢ = ج١

أوراق ١٩٥٤ = ج٢

١٩٨١ = ج٣

أوراق سكندرية = أوراق

نخلة على الحافة = نخلة

قيمة النص/ نص القيمة
قراءة فى رواية ١٩٥٢

مصطفى الضبع

١٩٥٢بوصفها نصا واقعيا

تعد" ١٩٥٢"، للروائى المصرى جميل عطية إبراهيم رواية واقعية بوقوفها عند مرحلة تاريخية ذات ملامح محددة فى التاريخ المصرى، وصدها لأحداث لا يخالفها الواقع التاريخى (ثورة يوليو)، ولا يختلف عليها من يؤرخون لهذه الفترة التى تمثل منعطفا تاريخيا مؤثرا فى تاريخ المنطقة العربية كلها، ثم هى فى نهاية الأمر تقف عند أشخاص كان لهم وجودهم الواقعى المؤثر تماما كتلك الأحداث المشار إليها.

من البداية يحيلنا النص لقيمة عددية ليست مقصودة فى ذاتها، إذ هى تشير لقيمة تاريخية، حيث لا قيمة للعدد خارج الإطار التاريخى[١]، ولا معنى له إن لم يقترن بالتاريخ، أو بالواقع التاريخى المحدد.

والتاريخ هنا يمثل بؤرة أو مركزا زمنيا ليس منفصلا عما قبله كما إنه يحيلنا-بالضرورة- لما بعده، فإذا كان التاريخ خارج النص من صنع الواقع ومعطياته، فالتاريخ داخل النص فى امتزاجه بالتاريخ النصى[٢] يطرح صيغة جديدة- ويجب أن تكون كذلك- على المتلقى الذى يكون مشغولا بمراقبة المعطيات الفنية، وليس مراقبة التاريخ فى حركته داخل النص، متجنبا التشتت إن هو تحرك بين التاريخين: النصى والواقعى، ولا تتحقق له المتعة إن هو ظل يتحرك بين النقطتين: التاريخ خارج النص، والتاريخ داخله.

قيمة الحكى والحكاية.

منذ الفاصلة السردية الأولى يحيلنا الروائى للحكاية بوصفها قيمة دافعة ومحركة، ومن قبل ذلك حافظة للتاريخ ومعطياته، وقيم الماضى، والقيم الواجب الحفاظ عليها، يطرح الاستهلال النصى الحكاية القيمة بمكانها وزمانها وشخوصها، الحكاية فى بعدها القريب من الأسطورى، المتزج بالإنسانى، ولا يكتفى الروائى فى استهلاله بأن يضع متلقيه فى خط الحكاية، وإنما يروح يبث مجموعة من الإشارات النصية عبر استهلال بقوة المتن:

" عزبة عويس غارقة فى "صفار شمس العصارى " وقد خفت حركة البيع والشراء فى سوق الخميس وتفرق الخلق فى دوائر وحلقات.

حلقة من الخلق حول الرفاعى المخاوى للثعابين وهو يرقى الشباب ويأخذ عليهم العهد بعدم إيذاء صنف الثعبان والحية.

وحلقة أخرى حول الصندوق وقد تسمر ستة من الصبيان والبنات عليه وأسدلت على رؤوسهم ستارة سوداء وعيونهم تحدق فى العيون والصور الملونة تجرى أمامهم ملهبة لخيالاتهم ومبددة للخمول الذى يصيبهم طوال الأسبوع.
يستمعون إلى أصل الحكاية ويرون أبطالها كل خميس مقابل ثلاثة مليمات يجمعونها فى صبر، ويحرصون عليها ويعطونها للعجوز عن طيب خاطر " (٣)

يتجاوز الاستهلال وظيفته التقليدية بوصفه ممهدا للنص ومهيئا للدخول للمتن، فالإشارات النصية التى يتضمنها الاستهلال تكاد تكون القانون النصى أو بداية التعاهد بين النص ومتلقيه، حيث يقدم النص نفسه، وعلى المتلقى أن يكون على وعى بما يطرحه النص من إشارات دالة لا يمكن للتلقى أن يستقيم دون الوعى التام بها (٤) وقد صاغها السارد محكمة مستثمرا إمكانيات نحو النص، ونحو اللغة (يورد الجملة الأولى بصيغة الجملة الخبرية، وما بعدها ملحقات وتوابع نحوية، وأسلوبية)، وهى إشارات تمثل مفاتيح لمقاربة القيمة الروائية، تتشكل على النحو التالى:

- يطرح النص مكانا يمثل بؤرة يتأسس عليها التلقى (**عزبة عويس**) فى إشارتها لمكان دال فى انتمائه لاسم له حضوره المصرى (عويس)، كما يشكل مع الإشارة الزمنية فى العنوان(١٩٥٢) صورة طبقية لمالك وأجراء، باشا يمتلك عزبة بناسها وأرضها وسمائها، يضاف لذلك قدرة العزبة على أن تحمل قوة الرمز فى إشارته للوطن الأكبر (مصر) الذى لم يكن وضعه حينذاك مغايرا للعزبة، وهو ما تؤكده الرواية فى تفاصيلها اللاحقة.
- ثم يطرح حالة لـلمكان، حالة تطرح إخبارا عن هذه الحالة، يتناسب مع صيغة الخبر (**غارقة**): اسم الفاعل الدال على حالة دائمة للغرق فى التفاصيل الأكثر قسوة على السواد الأعظم من البشر، إضافة لما يشكله التعبير من استغراق معناه فى الزمن (وهو ما لم يكن يطرح لو استخدم السارد الفعل المضارع).
- وقبل أن تنتهى الجملة المحورية الأولى يطرح السارد الإشارة الزمنية الصغرى الفاتحة بدورها المجال الزمنى للنص(٥)، وما يخلقه من علاقات مع الواقع الخارجى ("**صفار شمس العصارى** ") تلك الصيغة ذات الطابع الشعبى المميز بما يحمله اللون الأصفر من دلالات تستمد قوتها من الثقافة الشعبية، وقد أكد السارد عليها عبر تمييزها بالفاصلتين، كما أنها تمثل انطلاقة لعلامة متكررة تطرح عنصرا له حضوره الدال فى النص (تتكرر الشمس والنور فى الرواية بصورة دالة لا يمكن تجاوزها فى تشكيل دلالته الكلية).
- بعد أن تستوفى الجملة النحوية أركانها التعبيرية يبدأ السارد جملة جديدة تطرح الفعل الذى يضمه المكان، وتضيف العنصر البشرى المتحرك فى إطار عزبة عويس (**خفت حركة...وتفرق الخلق**) طارحا فعل الانعزال، وكاشفا عن النشاط البشرى فى إشارته لثقافة المكان وما يشغل الخلق (يحسب للسارد وعيه بقيمة اللغة فى انتقاء الدال منها حيث يؤسس عبر (الخلق) دون غيرها لعمومية أو لإشارة دالة على انفتاح الرمز، حيث الخلق أشمل من الناس، وقد أراد أن يبث قيمة كرنفالية يتحرك خلالها الكائن الإنسانى بهذه الصورة) مخرجا وعى متلقيه من منطقة عزبة عويس بوصفها الحيز الأضيق إلى ما هو أوسع، الحيز الأكثر اتساعا الذى يبدأ من مصر ولا ينتهى عندها إذا ما اتسع وعى المتلقى للقيمة الكونية أو الإنسانية التى يبثها النص ـ منحازا إليها بصورة واضحة – حيث يطرح السياق بعدا إنسانيا يمكن للمتلقى إن استثمره أن يتجاوز المنطقة المحلية منطلقا لحركات التحرر الإنسانى، فالظلم الواقع على الإنسان– و إنْ اختلفت صوره وأشكاله– يكون دافعا مؤثرا للتخلص منه، يستوى فى ذلك البشر فى كل زمان ومكان، لا فرق بين أمة وأخرى فى هذه النظرة، وهو ما يكون مبررا للثورة على الظلم بصوره

وأشكاله التى تكاد تكون قناعا لفعل واحد متكرر، عندها يكون النص قد وصل لمنطقة أكثر عمقا فى طرح ما هو إنسانى، طارحا خاصية خالدة تمنح النص نفسه القيمة الفنية الكبرى على حد التعبير النقدى: " وكلما أمعنت هذه الخاصية فى العمق ارتقى العمل الأدبى إلى القمة وأصبح خلاصة للروح القومى فى شكل محسوس، وموجزا للملامح الأساسية فى فترة تاريخية محددة، وتصويرا للغرائز والملكات الثابتة لدى عنصر ما، كما أصبح فى نفس الوقت قطعة من الإنسان فى مختلف أنحاء العالم"(٦).

- يبدأ الرمز فى بث تفاصيله والكشف عنها ممارسا نوعا من القوة الترميزية، (الثعبان والحية) كاشفا عن مفارقة تعبيرية، تتمثل فى أن الرفاعى يأخذ عهدا على ألا يؤذى الناس هذه الحيات والثعابين وليس العكس، مما يثير أسئلة منتجة تتأسس على المفارقة نفسها: هل بدأت الثعابين تشعر أنها تفقد قوتها مما جعلها فى حاجة للحماية بدافع الخوف، أم أنها ليست قوية فى ذاتها، وأن قوتها مزيفة مما يضطرها للبحث عن مصدر للقوة، أو السلام مع القوة الشعبية (خاصة أن العهد يؤخذ من الشباب تحديدا والرواية تطرح كيف أن الإيذاء يقع بصورة تكاد تكون قدرية لهؤلاء)؟، وهل الشعب يمثل قوة فى ذاته تكون كفيلة بإرهاب هذه الحيات والثعابين؟ أم أن من فروض الطاعة، طاعة العامة للخاصة، أن يبعد العامة أذاهم عن الخاصة؟، يضاف لذلك قوة الثعابين التى لم تكتف بما هى فيه بل أخذت طريقها لبطون البشر " استقرت الثعابين فى بطنه وأصبحت تشاركه طعامه وتمصه منه قبل أن يبر به جسده "(٧)، وكذلك حقد هؤلاء على الفلاحين وليس العكس، فاللواء عويس " أحس بحقد على الفلاحين الذين يبيتون وقلوبهم خالية"(٨).
- ويخلص السارد من طرح الرمز الأول للقوة المسيطرة والرمز الثانى الممثل فى الحاوى وثعابينه والفئة الشبابية إلى طرح الفئة الثانية من تصنيفه للبشر فى حالتهم الناشطة، وهى الفئة الأقل عددا (لتحديدها بستة فقط) والأضعف (الصبيان والبنات)، كاشفا عن رمز جديد لجيل قادم يعى الحكاية أو عليه أن يكون على وعى بها، وهى الفئة التى يمكن استثمار طاقتها الدلالية على وجهين: **أولهما**: أنها صورة سابقة للشباب تمثل قدرا أو صورة من الظلم الاجتماعى لما يؤول إليه حال القاعدة العريضة من القوى الشعبية، تبدأ بالحكاية التى لا تمثل إلا شكلا من أشكال التسلية، أو الترفيه لا التعليم الصانع للوعى، وتنتهى بأخذ العهد من الحاوى بعدم الإيذاء، يؤكد ذلك الإشارة لكرامة بن سرحان السقا (الذى لم يكن اسما على مسمى) فهو مقارنة بمن تعلمت فى المدينة (أوديت الثائرة القادمة من المدينة ابنة الباشا)، يمثل شكلا من أشكال الخنوع للسلطة، ولم يملك "كرامة" ما يدافع به عن نفسه وقد جلده " اللواء عويس باشا " مضيعا كرامته ورامزا لضياع كرامة من يرمز إليهم من طبقته أو من شعبه الذين حولوا حدث الجلد إلى حدث أسطورى بدلا من أن يكون دافعا للثورة عليه أو التمرد بسببه، أهل العزبة يفسرون حدث الجلد تفسيرا دينيا، حيث يحفر الكرباج آية قرآنية على جسم المجلود، يبثون عبره نوعا من الصبر غير المقبول على القهر الذى يمارسه عويس عليهم، " انتظر الحمقى معجزة، وبحثوا عن آية قرآنية على جسده الممزق، تؤكد لهم أن الله قادر على كل شىء"(٩)، وهذا الوجه يحيل إلى السلبية الكامنة فى البعض، والتى تجعل من الطرف الآخر متجبرا، متسلطا، ممعنا فى ذلك اعتمادا على ضعف هؤلاء. **والوجه الثانى**: يحيل إلى جانب إيجابى، فالصغار متسمرون حول الرفاعى، فى مقابل حركة الشباب الحرة مما يمنح الأمل فى استثمارهم لقدر ما من الحرية، كما أن الشباب عيونهم غير مغطاة بستارة سوداء

كما الصغار، و"كرامة" الرامز لهذا الجيل من الشباب لم تمت فيه تماما بذرة الإحساس بنفسه، فهو موزع بين الموت كمدا من ناحية والانتقام من ناحية أخرى: "تمزقت روحه بين كونه متعلما وبين حقيقة وضعه كعبد لدى جناب الباشا، رغبتان تتنازعانه، إحداهما تشده إلى أسفل وتزين له الموت كمدا، والأخرى تدفعه للانتقام وكراهية البشر، وبين الرغبتين يجلس حائرا على شط الترعة، ولا من أنيس حوله سوى أنفاس زهية ونبرات صوتها الحانية وهى تتردد حوله وتلفه بهالة من الحنان البشرى والتواصل الإنسانى"(١٠)، وتعد الحيرة وقبوله التواصل مع زهية علامات على بقاء بذور الحياة داخله، رامزة لأمل ربما يتحقق يوما.

تكتسب الحكاية قيمتها من رمزيتها، وشمول منظورها الفنى للوقوف على جماليات الحكاية من هذا النوع، الحكاية القابلة للتطبيق أو تلك الدالة على أن الزمن قادر على أن يحافظ على دورته الطبيعية فى قلوب البشر. ولقد كان للحكى دور الشاهد على التاريخ، ذلك التاريخ الذى يشهد بدوره على البشر وحياتهم وفعل الزمن فيهم. وقد استثمر السارد طاقة الحكى فى تزويد النص بقدر كبير من الحكايات الكاشفة عن طبيعة المكان المحتضن الحكايات، فقد كان عليه أن يختار مكانا صالحا للحكى، لذا يكون التنوع فى صيغة الحكاية، أو فى طريقة تقديمها واضحا بين مشاهد تدور فى المدينة (القاهرة)، أو فى القرية (عزبة عويس)، ومابينهما من مكان مؤقت (مدينة الإسماعيلية) التى جعلها مكانا لبطولة عكاشة المغنواتى وقد قرر أن يغنى أغنيته الأخيرة هناك، فارا ببطولته، أو فارا برجولته المهددة فى عزبة عويس (وقد هددته صديقات الأميرة جويدان الأجنبيات بجب عضوه الذكرى كما فعل بأبيس الخادم المخصى)، لذلك كانت حكاية عكاشة حكاية كاشفة عن قيمة المصرى الذى يرفض حياة لا تناسب طبيعته، ولم يكن الموال الأخير الذى يردده قبل استشهاده إلا علامة فارقة بين حياتين، حياة يرفضها، وحياة يختارها، وقد انتهت حياته دون أن يحقق أحلامه البسيطة، ولكن موته لم ينه حكايته فقد ظل صورة لحياة زاخرة بالقيمة وعلامة على ثقافة مهددة بالزوال، ثقافة مصرية كان عكاشة اختزالا لها.

القيمة المكانية:

أدار السارد حكاياته عبر ثلاثة أمكنة تشكل مجتمعة قيمة خاصة، كما يمثل كل منها قيمته المنفردة، وقد نشأ صراع، أو حوار بين مكانين أساسيين: **عزبة عويس– القاهرة**، انطلق الحكى من المكان الأول بوصفه محتضن الحكايات، والثانى بوصفه مستهلكا لها، لقد نشأ حوار بين الأمكنة الثلاثة، ظاهريا الكلمة العليا فيه للقاهرة بوصفها مركز السلطة، ومدار الحركة المضطربة والنشاط السياسى المتمخض عن حريق القاهرة، ولكن الكلمة الأقوى كانت لعزبة عويس بالأساس، وقد تضمن النص حدثين دالين على قوة العزبة فى حوارها مع القاهرة:

-**أولهما**: أن حريق القاهرة كان على يد القادمين من العزبة، أو بعبارة أخرى لعب سرحان السقا ومن معه الدور الفعال، أو الدور الذى كشفت عنه الرواية بوضوح تأكيدا عليه، دور القائد الفاعل عبر سلطة دينية اكتسبها هذا العائد لحظيرة الحق، أو التائب فيمنح القوة للفعل: "أطلق عليه المتظاهرون: " مولانا " يأتمرون بأمره، يسيرون خلفه، يقطعون الخرق له ويحملون له قطع الحجارة وصفائح الجاز، يشعل أول كرة ويقذف بها، فيهللون، ويتبعونه فى إلقاء الكرات المشتعلة "(١١) تلك التى كانت بمثابة فعل التطهير على المستويين العام والخاص.

لقد صرخ السقا بسؤاله الوجودى: نكون أو لا نكون؟ فتحول للقائد المشارك غير المتعالى على من يقودهم، هؤلاء الذين هزموا فى العزبة فجاءوا للقاهرة بحثا عن فرصة لغزو من هزموهم، وسرقوا منهم الحياة الكريمة هناك فى العزبة، وعلى رأس هؤلاء سرحان السقا الذى يعد أكثر النماذج واقعية، صاحب الفضل فى الكشف عن قيمة النيران " اشتعلت النيران على طول طريق

الأهرامات بفضله، وهاهو قد مل رائحة الدخان ولم تعد صيحات الشاغبين حوله تروقه: انتقم من الجميع، الباشا والعمدة، وشيخ الغفر، وابنه كرامة، وزوجته خديجة " [١٢].
ثانيهما: عملية نسف الجنود الإنجليز في الإسماعيلية، والتي كان الأساس فيها عكاشة ابن عزبة عويس والذي لم يكن ليفعل ذلك ما لم يكن قد عاين حياة الطبقة العليا خلال الحفل الذي أحياه لابنة اللواء عويس وصديقاتها من بنات طبقتها الأجنبيات، وهو هنا يرفع صوت العزبة، ليكون بمثابة سفير الانتقام من الطرف الثاني فيما آلت إليه الأحوال في مصر.
من هنا تحملت عزبة عويس عبر رجالها عبء الدفاع عن الوطن ضد من أوصلوه لحالته المتردية (الملك وأعوانه في القاهرة، والانجليز في الإسماعيلية)، كما تحملت العزبة عبء الرمز على المستوى الفني، حيث العزبة رمز للقرية المصرية، تلك العنصر الأصيل لمصر.

مقولات النص

يعد النص – في أحد وجوهه – تشكيلا من المقولات المتداولة عبر تفاصيله (الحوار – السرد) ويمكن للمتلقي استكشافها تأسيسا على صداها، وفعلها عبر النص،ويكون من دورها:

- الكشف عن الرؤية الكلية للسارد ومن قبله المؤلف الضمني، حيث يتبنى المتلقي هذه المقولات بوصفها هدفا لرسالة يتلقاها عبر النص.
- التعبير عن البنية العميقة لآليات التفكير لدى الشخصيات، حيث تشكل هذه المقولات علامات على الشخصية ومدى تفكيرها النمطي، أو المغاير.
- تقديم شهادة على عصرها، تطرح عبرها قضايا العصر وطبيعة المجتمع.
- الإشارة لثقافة العصر، وإنسانه.
- الإشارة لجذور ثقافية، ونتاج عقلي يمد هذه المقولات بالمرجعية.
- رسم صورة لصراعات الفكر الإنساني، مع التركيز على الشخصية المصرية.

وقد وضعتنا الرواية إزاء مساحة واسعة من المقولات المسندة للسارد أو الشخصيات:

- ما يسند للسارد طارحا رؤيته المباشرة لعصره، كما أنها تفض إشكاليات في قضايا غير محسومة أحيانا، أو تمهد لمقولات كبرى يتطلب بثها وعيا خاصا لدى متلقيها، وتعبر بدرجة ما عن حكمة السارد بوصفه المسئول عن بناء القيمة في النص، ومسئوليته ليست أمام المتلقي فحسب، وإنما هي مسئولية أمام التاريخ والأشخاص المثلين لهذا التاريخ، وقد استثمر السارد كثيرا من لحظات سرده لبث الكثير من المقولات منها:

١- "الأعيان لا يكونون أعيانا بحق إلا إذا استمع لهم الناس" [١٣].
٢- " ومن ينس هويته ينس همومه " [١٤].
٣- "ومن يتبن البشر لايحزن لفقدان ابن واحد أو امرأة واحدة " [١٥].
٤- "فإذا كانت الإكزيما الحادة قد أصابت زينة نسوة المنطقة، هاهي الحرائق تلتهم القاهرة لحظة صحوتها " [١٦].
٥- آفة المشتغل بالحياة العامة الجبن " [١٧].
٦- "السجن يجسم عجز الإنسان ويزيد من خياله " [١٨].
٧- الذين ينوون الانسحاب من المعركة لا يتمسحون بالشهداء " [١٩].
٨- "السياسة لا ترحم" [٢٠].
٩- " مخ النساء مثل مخ الرجال. شعيرات وخلايا عصبية. وتلافيف متعرجة، هذه أمور مادية ياباشا، يمكن وزنها وقياس حجمها، أما الوعي فشيء آخر تماما، هو محرك التاريخ، والتاريخ لا يمكن وزنه وقياس حجمه، وإن كان متمثلا أمام أعيننا في قصور وطرق ومشروعات، وجيوش، وأسلحة." [٢١].

١٠- " قلب الأم دليلها، الخطر يحيط بها من كل جانب، ومعرفتها بالتاريخ تؤكد لها أن حريق عاصمة البلاد نهاية لعمر بأكمله " [٢٢].

١١- لا شيء تغير !! هذا ظاهر الأشياء. العجلة دارت / لن تدافع عن حركة الجيش، لتستمع إليهن. هذا الشعب يحتفظ بحكمته من جيل إلى جيل. صراع بين الرفاق يكاد يودى بالحركة وقد انقسمت على نفسها بين مؤيد لحركة الجيش وبين معارض لها. سرق العسكر نضال الناس " [٢٣].

ظاهريا تسند هذه المقولات للمؤلف / السارد، ولكنها مضمونيا تحيلنا إلى شخصيات ترد المقولات فى سياقها، ويدور صداها فى فلكها، وتقدم دلالة عليها خلال مستويات متعددة خالقة إطارا عاما تتحرك فيه الشخصيات، حيث تقوم المقولات بدور نصوص القانون المحرك للمجموعة البشرية مادامت على وعى به، ولا يفوتنا ملاحظة الصيغة المعتمدة - أسلوبيا- صيغة أسلوب الشرط الآخذة صورتين:

- **مباشرة**: تجئ جملة الشرط مصرحا فيها بالأداة، مباشرة التركيب (المقولات من الأولى حتى الرابعة) وتحمل معانى الترغيب والترهيب، والحث وغيرها مما يمكن أن يكون على سبيل الإغراء أو التحذير.
- **غير مباشرة**: وفيها يتحقق معنى الشرط دون أركانه غير المصرح بها محققة معانى الصيغة السابقة، مضيفة إليها أنها تخلق نوعا من القيمة السارية مع خط الزمن (وهو ما يحدث مع تجاوز الزمن واستمرار التلقى للنص بعد سنوات من نشره للمرة الأولى حيث تستقر هذه المقولات فى الأذهان طارحة قيمة متجددة تحتضنها الرواية عبر دورات تلقيها المختلفة).

لقد خلقت المقولات مجموعة من محطات التأمل، وزرعت أشجارا تظلل طريق المتلقى المؤول، كما أنها أضافت نوعا من خبرة الزمن، وتجلى الحكمة المصرية التى ترى الأمور ممررة عبر خبراتها الحياتية، كاشفة عن بعض ملامح الشخصية المصرية التى تواجه أمورها بالنقيضين: الحكمة، أو السخرية، [٢٤] وكلتاهما تفصحان عن حكمة الإنسان المصرى بشكل خاص.

قيمة النور

لخدمة النص يوظف الروائى عنصر النور، بوصفه العنصر الأكثر حضورا من بين العناصر الشيئية غير البشرية، ليقوم بدور البطل غير الملحوظ، حيث يلحظ غيره به ولا يلحظ هو بغيره، فقد عول النص كثيرا على هذه الوظيفة بوصفها الوظيفة الكبرى الخالقة للوعى الروائى.

تتجاوز مفردات النور (وخاصة الشمس) قيمتها الدلالية بوصفها إشارة زمنية (تشير فى حدها الدلالى الأدنى لزمن قرين مشهد روائى، أو بنية صغرى من بنى الحدث)، هنا يلعب النور دوره معلنا عن قيمته الروائية المؤسسة على عنصرين:

- التكرار والتداول.
- السياق المشهدى.

فى **الأولى** يجد المتلقى نفسه إزاء عنصر متكرر عبر الفواصل السردية، بداية من الاستهلال ذى الطبيعة الزمنية / الضوئية " صفار شمس العصارى " [٢٥]، ومرورا بـ " آلاف الشموس الصغيرة ترمى بأشعتها الناعمة وتغرق جناح الأميرة جويدان [٢٦]، وحتى الحضور الدال للسيدة بثينة عبد الجواد، وبداية حركتها " وقد اشتدت الشمس فى الخارج "[٢٧]، وتجاه مفردات: كالشمس، الضوء، النور، وأخيرا النار.

و قد لعبت جميعها - بداية - وظيفة الكشف، فالمشاهد التى تتم تحت ضوء الشمس تغاير تلك التى تتم ليلا (والروائى الممتلك حرية تشكيل البعد الزمنى لنصه يوزع أحداثه بصورة

واعية، ودالة)، وعندما ينبهنا الروائى إلى غرق عزبة عويس فى صفار ضوء الشمس فإنه يشير إلى ذلك النور (الوعى) الذى تغرق فيه العزبة، ذلك الوعى الآخذ فى الأفول، لذا وقف الجميع موقف المتفرجين إزاء أفعال اللواء عويس (بوصفه نموذجا سلطويا)، ومنها مشهد جلده " كرامة " (لاحظ الاسم الدال، غير المحتاج للتأويل)، ومن ثم كان على الراوى أن يحاول إعادة الأمور لنصابها، فالمجتمع الذى يعمل الكبار- عمدا أو إهمالا - لتخريبه، أو هكذا تفضى أعمالهم، لابد له من استعادة هويته، وقد جاء حدث جلد الباشا عويس لكرامة موازيا أو معادلا لهذا المجتمع فى صورته هذه، وقد كان للوعى الناهض لدى كرامة الحد الفاصل على مستوى النص فى تحوله للبحث عن طريق، تمثل واضحا فى سرحان السقا الذى كانت عملية الجلد نقطة تحول فى حياته، تحول من المرحلة المائية للمرحلة النارية (سنفصل القول فى هذاالجانب لاحقا).

ويكاد رد فعل كرامة تجاه شمس الصباح يكون صورة لما يحدث للمجتمع، أو للواقع آنذاك "شمس الصباح العفية تبخ هبابا فى عينى كرامة ولد سرحان السقا، وهو مكوم على شط الترعة على بعضه كشوال الجلة. أضاءت الدنيا، ولمعت غيطان عزبة عويس، وبلل الندى النباتات وأوراق الشجر فلمعت، وعيناه تريان سوادا، ولسانه يلوك فقرات من قصيدة الأرض الخراب لإليوت فى لغتها الأصلية وقد خانته بعض المقاطع وحرف كلماتها فى مقاطع أخرى "(٢٨).

ويشكل العنصر المتداول نوعا من البناء التراتبى للدلالة المؤسسة عليه، طارحة صيغة إيقاعية متكررة، أو عزفا متواترا فى نطاق النص الروائى، حيث تبدو بوصفها الخلفيات، أو القماشة التى يتشكل فوقها/ منها الحدث بكل ما يضم من تفاصيل، كما تبدو فى حالة سكون.

وفى الثانية تكون كل مفردة منها مؤدية دورا سياقيا يرتبط بمشهد ما، أو موضع ما فى سياق النص.

العناصر فى هذا الجانب لها قوة الفعل، متحركة، فاعلة بقدر ما يمنحها النص من قوة للفعل، وقد أحسن الروائى توظيف العنصر الذى ليس بإمكان المتلقى تجاوزه عبر رحلته مع النص.

هنا نحن أمام كاميرا الراوى وقد وجهها لعنصر بعينه ليكون محركا لغيره، أو ليكون دافعا للحدث، فالشمس (على سبيل المثال) تتجاوز الدور الساكن الذى تبدو فيه خلفية للمشهد، إلى الدور الذى تكون فيه محركة للنص عبر تحريكها للحدث أو شخصية من الشخصيات.

" وكلما حميت الشمس وسخن صهدها، أحس كرامة بالعرى، وماذا يفعل؟! وكيف ينتقم لنفسه؟ هل يرقد للباشا فى الذرة؟! أم يحرق له الزرع؟!" (٢٩).

والنار يبدو دورها التطهيرى فى حريق القاهرة الذى ظهر بوصفه مخلصا القاهرة من أدرانها، وبوصفها الحدث الفاصل الذى كان لابد أن يحدث فى موضعه وقد بات الوضع فى حالة لايمكن تجاوزها إلا بالتطهير عبر النار.

المرأة / القيمة

" قلب الأم دليلها، الخطر يحيط بها من كل جانب. ومعرفتها بالتاريخ تؤكد لها أن حريق عاصمة البلاد نهاية لعمر بأكمله، لكنها خائفة من الجديد الذى سوف يقام على جثث عديدة"(٣٠).

هكذا تظهر بثينة عبد الجواد فى الربع الأخير من أحداث الرواية، لتجعل المتلقى يعيد النظر فى الشخصية النسائية، والوجود الأنثوى عبر الرواية، ورغم أنها لم تكن مشاركة بصورة مباشرة فاعلة فى سير الأحداث ولكنها تظهر مؤخرا لتلعب مجموعة من الأدوار ذات الفاعلية فى سياق النص:

- أولها: يطرح ظهورها المتأخر حكمة الشخصية التى لابد أن تمارس النص / الحياة لتكشف عن حكمتها فى النهاية، وقد جاءت بثينة عبد الجواد لتخلق توازنا فى سياق الشخصيات.

- **ثانيها**: تلعب أدوارا تتوازن مع غيرها من الشخصيات النسائية،وإن تعددت فهى تمثل:

١- خلفية مرجعية للدكتورة أوديت التى لم يكشف النص عن أسرتها بالدرجة التى يتكشف للمتلقى منابعها المانحة حب الوطن، والانتماء له (لقد أراد الراوى أن يفتح أفق الشخصية النموذج، حيث تكون مرجعية الدكتورة أوديت متصلة بامرأة غير أمها، فاتصال مرجعيتها بأمها أو الكشف عن أصولها من شأنه أن يجعل بذرة الوطنية فى أسرتها فحسب، وإنما أراد الراوى أن يجعل من فكرة الانتماء ميراثا متحركا فى الشخصية المصرية،ليس مقتصرا على الرجل فحسب).

٢- الهدوء والحكمة فى مقابل ثورة الدكتورة أوديت واندفاعها فى كثير من الأحيان، بحيث باتت الشخصيتان- بما تملكان من معرفة وعلم - وجهين لعملة واحدة، فى مقابل الشخصيات النسائية الأخرى التى يمكن تصنيفها إلى صنفين مغايرين: فتيات القصر، والإنجليزيات- باستثناء مارجريت سنكلير - ممن يأخذن الحياة بوجهها الترفيهى، والفلاحات بما يسيطر عليهن من جهل، وتخلف (يرجى العودة لشخصية ستهم زوجة العمدة،وأم حبيبة زوجة عكاشة بوصفهما نموذجا لهذا النوع).

٣- الأم فى جانبها الرمزى، وقلبها فى إحساسه بالخطر، مما يؤهلها لتكون صورة مجازية عن الوطن فى خوفه على أبنائه المنتمين له، وهو التمثيل الواضح الذى يجعل من بثينة عبد الجواد نموذجا أموميا له قيمته على مستوييه الحياتى والنصى.

ثالثها: يكون ظهورها ممهدا لظهور شخصيتين لهما دورهما الفاعل، وإن لم يمنح النص لهما مساحة كبرى على مستوى المساحة الممنوحة للشخصيات الروائية المختلفة (وهما ابناها الضابطان، بوصفهما ممثلين لأبناء الوطن من رجال القوات المسلحة، كما يمثلان جيلين متتاليين يعملان لخدمة الوطن)، وقد أجاد الراوى فى طرح الشخصيتين بقدر من العناية بالجانب الرمزى أو عبر منحهما من الملامح ما يرتفع بهما لدرجة الرمز، وهو ما ينبنى على:

- كونهما غير محددى الملامح، فلم يرد الراوى أن يكونا شخصين لهما ملامحهما الحاسمة التى يمكنها أن تغلق الباب أمام فكرة النمذجة، لذا تتعامل الأم معهما بوصفهما، الابن الأكبر، والابن الأصغر دونما أسماء تشكل علامات فارقة.
- استثمار الراوى الشخصيتين فى بث إشارات لها خطورتها، تتمثل فى الخلاف بين الإخوة حول تفسير حريق القاهرة: " دارت بعدها مناقشات حامية بين الأخوين. اتهم ابنها الأصغر الملك بتدبير الحريق للتخلص من حكومة الوفد وضرب حركة المقاومة الشعبية فى مدن القنال. وابنها الأكبر يؤكد أن جلالته كان خائفا وقد فزع عندما وصلته أنباء الحريق، وليس من المعقول أن يحرق الملك عاصمة ملكه ليتفرج عليها وولى عهده عمره سبعة أيام"[٣١]. وهو ما يكشف عن رمز واضح يقف بنا على إخلاص الجيل السابق للملك، وأن جيلا جديدا يرى خلاف ذلك، وهو جيل قادر على توجيه الاتهام، ووضع الآخرين / السابقين الكبار فى وضع المدافع (وهو ما فعله الابن الأصغر وقد وضع أخاه الأكبر فى هذا الموضع، ويلاحظ أن الراوى يؤكد الفكرة، وقد استثمر الطاقة الدلالية للتقديم (تقديم صوت الأخ الأصغر /الاتهام على صوت الأخ الأكبر المدافع).

رابعها: القيام بدور المراقب المتأمل، المتلك خبرة ووعيا يمنحانه القدرة على التفسير والتأويل ومن ثم الوعى بما يدور وما يمكن أن يكون متواريا هناك خلف ما هو ظاهر، لذا كانت حركة بثينة عبد الجواد على قدر كبير من الدقة أحسن الراوى تقديمها، وتحريكها لخدمة القيمة التى وظفها لها وعلى الرغم من أن ظهورها كان مباغتا للقارئ الذى كاد يستنيم للشخصيات الروائية متآلفا

معها دون أن يتوقع ظهور شخصية جديدة، فإنه (القارئ) لا يلبث أن يتآلف معها بعد السطور الأولى عنها: " تحس السيدة بثينة عبد الجواد المفتشة السابقة لمادة التاريخ بوزارة المعارف العمومية بالقلق طوال اليوم لسبب غامض. فى الصباح قالت لنفسها: هذا يوم شديد الحرارة وشديد الرطوبة. وفتحت نوافذ الشقة لتهويتها ثم أغلقت شيش النوافذ لمنع الصهد من التسلل إليها وقد اشتدت الشمس فى الخارج"(٣٢).

لقد كانت حركتها- فى جانبها الرمزى – محسوبة لصالح الوطن، فهى ربة البيت المثقفة الواعية التى تعد نموذجا للمرأة / الأم / الوطن، ولم تكن معرفتها بالتاريخ (دراسة وتدريسا) قيمة مجانية أو مهدرة، فهل خرج أبناء مصر، أبناء القوات المسلحة من رحم غير رحم التاريخ؟ (وهو الدور الرمزى الذى يتحقق فى ابنيها الضابطين).

بثينة عبد الجواد عبر هذا الطرح تمثل الشخصية التى كان لابد لأحداث الرواية أن تنتهى إلى إنتاجها، أو التعبير عنها كاشفة عن أدوارها غير المحدودة (المتعددة بتعدد التأويلات النصية).

الشخصية المصرية:

تتجلى الشخصية الروائية لا بوصفها مجرد تشكيل لشخصيات روائية تتحرك عبر فضاء النص طارحة قضايا الإنسان فيه، أو معبرة عن هموم إنسانية تهتم الرواية بإبرازها فحسب، وإنما تتجلى الشخصية الروائية بوصفها ذات ملامح مصرية خاصة ومتميزة، على مستوى الواقع الخارجى أولا، ويكون انتقالها للنص الروائى بمثابة الاستفادة من هذا الطرح والاستثمار لجوانب الثراء فى هذه الشخصية ذات الطبيعة الخاصة.

يمكن للقارئ أن يقف على مجموعة من الشخصيات الخالقة لهذا النموذج المصرى الصميم، فلا تخطئ العين من الشخصيات الذكورية: عباس أبو حميدة – عكاشة الفنان – كرامة – سرحان السقا –الترزى.

ومن الشخصيات النسائية: الدكتورة أوديت – بثينة عبد الجواد – زهية – أم حبيبة زوجة عكاشة –نفوسة زوجة عباس أبو حميدة.

يخلق الراوى تناغما واضحا يجمع هذه الشخصيات، ويحركها بدقة على مسرح النص مما يجعلها مؤدية دورها على مستويين:

- مستوى علاقتها بالآخرين وخاصة الشخصيات التى تبدو مغايرة فى طبيعتها لهذه الشخصيات.
- مستوى دورها المنفصل، أو مهمتها الروائية المنتجة للدلالة النصية فى إطار النص.

فى المستوى الأول ظهر ما يمكن تسميته بالتقاطعات بين هذه الشخصيات وغيرها، التقاطعات التى تصل إلى حد طرح التضاد بين اللواء عويس بوصفه الشخصية السلطوية التى يخاف الفلاحون تصرفاتها، ومنذ الصفحات الأولى يمارس قهره البدنى (جلد الفلاحين)، والمعنوى: الاستيلاء على أرض الفلاحين:

- الباشا اتفق مع الأمريكان

والمزارعون من أهالى عزبة عويس يستمعون إليهم ويتوجسون شرا خوفا من استيلاء اللواء عويس باشا على المساحات القليلة من الأراضى المتبقية لهم كنتوءات صغيرة وسط زمام الباشا لإقامة المصنع عليها "(٣٣).

ومادية الباشا يقابلها معنوية هذه الشخصيات جميعها وقد باتت قوة مواجهة لقوى الظلم، أراد الراوى أن يظهر القوتين مدللا على:

- أن قوة السلطة تفوق بجبروتها الشعب وقواه المتعددة.

- أن الشعب يمتلك قوى خفية كان فى حاجة لمن يظهرها، أو كان على أفراده أن يعيدوا اكتشافها فى أنفسهم، وهو ما يدلل عليه فعل عكاشة المتلك روح الفنان، والذى بدأ مشمئزا، ورافضا فى الحد الأدنى للرفض: " لم يصدق عكاشة هذه الأقوال، وأحس بالقرف من طبقة الأعيان وكبار التجار وانطلق بعيدا عنهم إلى حلقات الذكر "[٣٤] وقد لازمه هذا القرف متناميا كما تراكمت فى نفسه الآلام المعنوية والنفسية، حتى انتهى به الحال شهيدا فى الإسماعيلية منفذا واحدة من أهم العمليات العسكرية ضد الإنجليز. صانعا تميزا يرجع إلى:
- كونه ممتلكا حسا فنيا وثقافة شعبية مميزة تجعل منه الصوت المعبر عن الجماعة الشعبية، وتمنحه القدرة على أن يتسامى على الألم الجسدى المثل فى الجوع الرامز لحالة يعيشها المجتمع، وتكون عزبة عويس النموذج الدال عليها، كما أن عكاشة يمثل القوة الشعبية المصرية فى صعودها الوجل، وفى محاولتها النهوض بدورها: " انطلق صوته فى البداية خافتا، لكنه سرعان ما تخلص من وجله ونسى جوعه وعلا صوته الرفيع المنغم بالمواويل وهو يصفق ويدور حول نفسه وقد ضاقت به الدنيا الواسعة بعد أن استقرت الثعابين فى بطنه وأصبحت تشاركه طعامه وتمصه منه قبل أن يبر به جسده"[٣٥]، فإذا ما لاحظنا جوعه الدائم وافتقاده لقمة ناشفة تبدت لدينا المفارقة التى يعيشها عكاشة، والتى لا تختلف عن كونه شخصية تعيش مفارقاتها الخاصة أو هو نموذج حى للمفارقة التى يعيشها الشعب المصرى آنذاك.
- النموذج الباحث عن الخلاص (خلاصه الخاص من زاوية كونه عكاشة الفلاح الذى لايشير إلا لذاته فقط، وخلاصه العام من زاوية كونه عكاشة الرامز للشخصية المصرية)، وقد منحه إحساسه بضيق الدنيا أن يترك العزبة متخلصا من واقعها، باحثا عن طريق جديد لروحه، ولما شعر أن الأرض أضيق من أن تتسع له تخلص منها بالاستشهاد: "شالت الأرض عكاشة وحطته، حتى وجد نفسه فى مدينة الإسماعيلية مغنيا وبائعا البرتقال لعساكر الإنجليز على مقربة من القنال- جاء هنا بعد رحلة وعرة فى ظل الأحكام العرفية ومطاردة المخبرين له، لكنه فى غمار عمليات البيع والشراء نسى عزمه"[٣٦]، وقد حقق ما يصبو إليه، أو بعض ما يرغب فيه مؤكدا على محاولته الانعتاق من وضعه المأزوم، وقد كان لخروجه من العزبة الأثر الواضح على نفسه: " وقفته على مقربة من السلك الشائك الذى يحيط بمحطة الكهرباء على شط القنال علمته أشياء كثيرة، صقلت مواهبه المتفتحة للحياة وبددت ذلك الركود الكئيب الذى يحط عليه فى عزبة عويس وهو يرمح خلف العمدة وقد فرض عليه خدمة زوجته ستهم وغسل قدميها كل ليلة من الجرب"[٣٧]، وقد كان السلك الشائك بمثابة الصورة المجسدة لما يحس به عكاشة، كان تجسيدا للضيق والقهر، والإحساس بالظلم، وإذا كان الروائى قد نجح فى اختيار السلك الشائك لهذه الدلالة، فقد نجح فى استثمار محطة الكهرباء فيما ترمز إليه من طاقة كامنة هناك فى نفس عكاشة، طاقة قابلة للانفجار والتعبير عن نفسها وهو ما تبدى واضحا فى الطريقة التى انتهى بها عكاشة.

لقد خرج عكاشة تخلصا من قبضة العمدة ليقع فى قبضة أكبر، ولكنه كان يمتلك مقومات مقاومتها، يعرفها، ويكتسب طرائق مقاومتها، بعد أن تعلم تعبيرات الكر والفر واكتسب قدرا من تمييز ما يقع عليه عينه[٣٨] وحدد هدفه واستعد له " وهو يستعد لمحاربة الملاعين الذين أحرقوا القاهرة وهجموا على محافظة الإسماعيلية، وقتلوا العساكر الغلابة، ومهمته أن يفرق بين أولاد الناس الطيبين وبين الملاعين أولاد الحرام "[٣٩] حتى يصل لقدر ما من معرفة عدوه، عند هذه

النقطة يكون عكاشة قد سلط الضوء على عزبة عويس ليكشف طبيعتها الخاملة، والرواية لا تطرح ذلك بوصفها إدانة للعزبة ذاتها بقدر ما تطرحه بوصفه إدانة لكل القوى الشعبية فى مصر.

- كونه المتلك وعيا يجعله يحمل صيغة للتعبير عن الظلم أو التصريح به دون خوف: "ظلمكم من ظلم الباشا عويس " (٤٠).
- ينفرد وحده بقيمة الاستشهاد فى سبيل الوطن،وقد استثمر ما يملكه(فنه) فى جعل الجنود يلتفون حوله مما زاد فى عدد الضحايا، وتتجاذبه القوى ليكون واحدا منها.

كما أنه ينجح عبر فنه فى أن يغزو الباشا مطلعا على خصوصيات ابنته وصديقاتها من الإنجليزيات، منفردا بمعرفة أشياء لم يعرفها إلا من يمتلكون علما أعمق (٤١).

ويفتح عكاشة الباب لرؤية بقية الشخصيات التى تمثل صورة منه أو تنويعة، أو امتدادا له، فالشخصيات النسائية تمثل وجها آخر يفتح زاوية أخرى نجدها عند الدكتورة أوديت المناضلة فى رمزية تشخيصها للشباب المصرى المثقف الذى لم تخدعه مظاهر الحياة المنعمة لتبعده عن الوعى بقضايا وطنه واستثمار ثقافته فى التعبير عن أبناء وطنه.

ومن زاوية أخرى تأتى شخصية عباس أبو حميدة لتقف بين الشخصيتين: الدكتورة أوديت وعكاشة، ليكون الثلاثة إيقاعا مصريا خاصا يكون نتاجا لما يمكن أن نراه من سمات التقاطع والتوافق بين الشخصيات (وهو ما يؤسس على الاختلاف فى الجنس،والوضع الاجتماعى والاتفاق فى الهدف الوطنى، والوعى بالذات والوطن).

عكاشة يضحى بنفسه من أجل قيمة:

- إنسانية تتمثل فى محاولته إنقاذ الإنجليزى (جون) صديقه أو المشارك له فى العزف على صفارته وهو يغنى.
- وطنية تتكشف عبر جهاده ضد الإنجليز ودرايته بما يمثلونه للوطن.

والدكتورة أوديت تكاد تضحى بمستقبلها لصالح وطنها.

وعباس أبو حميدة يتلقى رصاص الضابط المصرى مصرا على عدم الاعتراف، فقد تخلص عكاشة من الانجليز، ونجحت الدكتورة أوديت فى قضيتها، ولكن العدو الداخلى مازال هناك فى عمق الوطن؛ لذا جاء مشهد النهاية فى الرواية دالا إلى أبعد حد: فاليوزباشى أنور عرفة الذى يؤدى مهمته الأخيرة قبل سفره إلى أمريكا يفشل فى دفع عباس أبو حميدة للكلام، فيلجأ للعنف: " أعد طابورا مسلحا لضرب النار فى صحراء مصر الجديدة،وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب، وعباس أبو حميدة يتابع سيره فى ثبات وثقة، وبعدها التفت إليه قائلا:

- ياعرفة بك. أنت لن تقتلنى وأنا لن أعترف....." (٤٢)

هل نجح اليوزباشى فى مهمته ليسافر لأمريكا؟ هل قتل عباس أبو حميدة على يد الضابط المصرى الرامز للقوة الجديدة المسيطرة على الأمور فى مصر التى توقع لها أن تكون "مصر الجديدة "؟ وهل كانت جدة مصر تكمن فى النظام الجديد بطابعه القهرى؟ هل انتهى عباس أبو حميدة القيمة والرمز عمليا ليحل عباس أبو حميدة نظريا ممثلا فى أجيال لم تكن أبدا عباس أبو حميدة بكل ما يحمل من قيم.

إن النص المفتوح لا يجيب على هذه الأسئلة، فالإجابة تكمن فى لحظتنا الراهنة التى يحيلنا النص إليها فى قيمته الأخيرة التى يطرحها، إن كل قراءة للرواية ليست قراءة لزمنها بقدر ماهى قراءة لزمن القراءة، وإجابة مؤجلة لأسئلة طال انتظار الإجابة عليها.

الهوامش:

[1] - ما الذى يعنيه رقم ١٩٥٢ مالم يقترن بالحدث التاريخى المعروف (ثورة يوليو)؟ لقد منح الحدث قيمة ما للعدد وليس العكس مما جعل للرقم قيمة تاريخية واقعية، وجعله علامة لها حضورها فى السياق التاريخى، وهو ما لم يكن يحدث لو لم تحدث حركة الضباط الأحرار.

[2] - هناك فى الحقيقة نوعان من التاريخ: تاريخ مستمد من الواقع له فعل الدافع للكتابة، وتاريخ من صنع النص الروائى يعمل النص على أن يوهم المتلقى أنه لاعلاقة مباشرة بين التاريخين، ويسعى النص إلى الحرص على الفصل بين التاريخين وإن بدا الالتقاء بينهما، وهو حرص يهدف إلى تجنب تحويل النص إلى صيغة تاريخية، تقترب من التاريخ مبتعدة عن الفن الروائى، فالروائى يكتب النص التاريخى، ولا يروى التاريخ النص، بمعنى أن النص يكتب التاريخ وليس العكس.

[3] - جميل عطية إبراهيم: ١٩٥٢، دار الهلال، ١٩٩٠، ص ٧

[4] - يعد العنوان و الاستهلال بنيتين تعانيان من مشكلات التلقى للنصوص الروائية، فالمتلقى الذى يكون معنيا بالنص المتن أكثر من غيره، مفكرا فى العالم النصى، منشغلا بالأحداث، ولم يؤهل قبل زمن كاف للدخول للنص يكون العنوان والاستهلال بمثابة التمهيد للنص مما يفقدهما الكثير من القيمة، ويفقد المتلقى الكثير من الإشارات الدالة، لذا فإن البنيتين يمثلان من العناصر التى تدرك -فى كثير من الأحيان- عبر التلقى الثانى أو القراءة الثانية.

[5] -المجال الزمنى للنص، مصطلح إجرائى يشير إلى الروافد الزمنية التى تبدأ من الإشارة الزمنية الصغرى فى النص (العناصر اللغوية الدالة على الزمن) وتتدرج إلى البنية الكبرى مرورا بكل ما ينتجه النص أو يشير إليه من علامات زمنية مباشرة أو غير مباشرة، تصريحا أو تلميحا، حيث تصب هذه الروافد فى نهر زمنى خارج النص، يكون النص بزمنه لحظة تاريخية أو مجرد رافد زمنى يصب فى الزمن خارج الرواية، ولا يقتصر هذا المجال على ما يطرحه النص، وإنما ما يمكن للمتلقى أن ينتجه من تصورات لأزمنة مستقبلية، أو لفترات زمنية تتأسس على النص ولو بطريق المغايرة (الانعتاق من زمن النص بحثا عن زمن مغاير).

[6] - د. صلاح فضل: **منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى**، ص ١٤٣.

[7] - الرواية ص ١٠.

[8] - الرواية ص ٢٦.

[9] - الرواية ص ٧٧.

[10] - الرواية ص ٨٤.

[11] - الرواية ص ١٠٩

[12] - الرواية ص ١١١.

[13] - الرواية ص ٨٧.

[14] - الرواية ص ١٠٧.

[15] - السابق نفسه.

[16] - الرواية ص ١١٥.

[17] - الرواية ص ١٣٦.

[18] - الرواية ص ١٨١.

[19] - السابق نفسه.

[20] -السابق نفسه.

[21] - الرواية ص ١٩٥.

[22] - الرواية ص ٢١١.

[23] - الرواية ص ٢٥٧.

[24] - من المعروف و يكاد يكون قانونا من القوانين الحاكمة أو المنظمة للحياة المصرية أن المصريين يواجهون أصعب الأزمات بالنكتة أو بالحكمة، وما الأمثال الشعبية إلا صورة من صور المواجهة الكاشفة عن طبيعة الشخصية المصرية، وهو ما يمثل كيانا لهذه الشخصية، إذ تعد الحكمة والنكتة من أسلحة المواجهة.

[25] - الرواية ص ٧.

[26] - الرواية ص ٥٧.

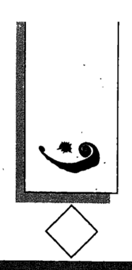
[27] - الرواية ص ٢٠٨

[28] - الرواية ص ٧٦.

[29] – الرواية ص ٨٠.
[30] – الرواية ص ٢١١.
[31] – الرواية ص ٢٠٩.
[32] – الرواية ص ٢٠٨.
[33] – الرواية ص ٩.
[34] – السابق نفسه.
[35] – الرواية ص ١٠.
[36] –الرواية ص ١٥٨.
[37] –السابق نفسه.
[38] – انظر: الرواية ص ١٥٨.
[39] –الرواية ص ١٥٩.
[40] – الرواية ص ١٠.
[41] – يكافئ عكاشة فى هذا الجانب الأستاذ ماكلين الإنجليزى وطلابه وزملاءه فى حلقة البحث العلمى حول ما يمكن عده البحث فى الثقافة الشعبية المصرية.
انظر الرواية ص ١٥١، وما بعدها.
[42] – الرواية ص ٢٦٣.

شهادة على ثلاثية ١٩٥٢

جميل عطية إبراهيم



شهادة على ثلاثية ١٩٥٢

جميل عطية إبراهيم

كتبت ثلاثية ١٩٥٢ فى سويسرا وبدأت فى نشر أجزائها فى الفترة من عام ١٩٩٠ حتى عام ١٩٩٧ . وعندما أسترجع الآن ظروف كتابة هذه الرواية أقول إننى اندفعت صوب كتابة الرواية التاريخية بسبب مطاردة سيد لى، وسيد هو بطل روايتى: **النزول إلى البحر**.

وتقع ثلاثية الثورة فى حوالى سبعمائة صفحة . الجزء الأول بعنوان **١٩٥٢** وصدر عن روايات الهلال عام ١٩٩٠، ثم توالت الأجزاء: **أوراق ١٩٥٤**، والجزء الأخير **١٩٨١** صدر عام ١٩٩٧ وكلها عن روايات الهلال .

والحقيقة أننى أعدت كتابة الثلاثية خاصة الجزأين الأول والثانى فى القاهرة عدة مرات قبل النشر وكان ذلك لضرورات فنية تتعلق بطريقتى فى الكتابة .

وقد جاء العمل فى الثلاثية بعد فراغى من رواية: **النزول إلى البحر** عام ١٩٨٥ التى أعتبرها من أفضل رواياتى بسبب مطاردة سيد بطل الرواية لى فى يقظتى ومنامى وأنا أتنقل بين مدينتى بازل وجنيف وكنا فى عهد الرئيس السادات ولست راضيا عما يدور .

يتساءل سيد ابن المعيشة فى المقابر وعضو تنظيمات الثورة بعد انفضاض المولد مع قدوم الرئيس السادات فى محاولة للفهم طوال رواية: **النزول إلى البحر**، لماذا جرت أحداث ثورة يوليو على هذا النحو ولماذا جرى ما جرى بتلك الطريقة ولا تزال الناس تسكن فى المقابر والأمية على حالها بعد حوالى ثلاثين عاما من الثورة ؟

وكل هذه التساؤلات كان يطلقها سيد طوال الوقت فى ظل هزيمة ٦٧ المدوية وسياسات الرئيس السادات المدوية أيضا وأصبحت أنا أيضا أطلقها. وكما استغرق سيد فى تساؤلاته ولم تقدم رواية : **النزول إلى البحر** إجابات مقنعة له؛ استغرقت أنا فى هذه التساؤلات سعيا للفهم وبحثا عن إجابات مقنعة .

وهذه كلها تساؤلات مشروعة وجارحة فى الوقت نفسه. ومن ثم شغلت بالبحث فى البداية عن إجابات لها فى محاولة للفهم وليس بغرض كتابة رواية وقررت فتح ملف ثورة ١٩٥٢ بمعرفتى وأنا فى الغربة بعيدا عن الوطن وهذه وحدها مأساة .

عندما قامت ثورة ١٩٥٢ كنت فى الخامسة عشرة من عمرى ومن عائلة لا تشغل نفسها بالسياسة من قريب أو بعيد، ولهذا حزنت فى الأيام الأولى لطرد الملك فاروق الذى كنت أعجب به طفلا وصبيا بسبب قدومه إلى الصلاة كل عام فى جامع عمرو بن العاص حيث أقطن، وتعجبنى الزينات والأعلام والموسيقى . ومع سطوة الإعلام الجديد وبداية نشر الغسيل القديم وترتيب ملفات الحكم السابق تخليت عن التعلق بالزينات والأعلام والخيالة وتفتحت عيناى عن أمور أهم من الزينات وتحمست لكل ما تفعله حركة الجيش من تغيرات كاسحة .

تخليت عن مشاعر الود الطفولية والإعجاب بجلالة الملك السابق بسبب أعلامه وزيناته وبدأت رحلة مسايرة الحكم الجديد وكنت فى باكورة العمر وشجعنى على ذلك ما يقدم لنا طوال ساعات النهار والليل من مقالات وأخبار وحفلات غنائية واستعراضات عسكرية .

الحى فقير ومعدم ـ مصر القديمة أمام جامع عمرو بن العاص ـ وسكانه معظمهم من باعة الخضار أو العاملين فى صناعة الفخار أو من المهمشين وماسحى الأحذية ولا علاقة لهم بالسياسة ولا صوت معارضة للنظام الجديد ولا رؤية مخالفة لما يقال وبدأت فى حب قادة الانقلاب فى البداية الرئيس محمد نجيب، ثم الزعيم جمال عبد الناصر .

هذه مشاعر كاتب الثلاثية فى صباه نحو بدايات حركة الجيش. وعندما وقعت أزمة ١٩٥٤ كنت صغيرا على فهم أبعاد تلك المعركة ومتأثرا بفيض الحفلات الغنائية والإشادة بحركة الجيش.

ومع دخول الجامعة بعدها بقليل عام ١٩٥٥ بدأت رحلة الفهم والمعرفة وتخلصت من أوهام الحفلات الغنائية وأناشيد النصر وسمعنا باعتقالات المفكرين والساسة ومطاردتهم ومن جانب آخر ظللت على حماسى لحركة الجيش فى دعمها لحركات التحرير واستقلالية القرار المصرى ومقاومة كافة أشكال الاستعمار.

لهذه الأسباب لم تكن لدى حصيلة معيشية حقيقية أو خبرات ما عن حركة الجيش عندما بدأت دراسة الثورة فى سويسرا، بل أحاسيس صبيانية نحو أحداث خطيرة وبدأت فى جمع أكبر قدر من المراجع حول ظروف نشأة الثورة ورجعت إلى سنوات الأربعينيات أيضا للفهم . ورأيت قراءة معظم ما صدر من مذكرات للمشاركين فى تلك الأحداث وقد سمح نظام الرئيس السادات بنشر أعداد هائلة من الغث والثمين حول تلك الفترة . وقد نصحنى صديقى المؤرخ المعروف صلاح عيسى بقراءة مذكرات الساسة ويومياتهم لمعرفة ظروف العصر . كما أننى رجعت إلى الصحف القديمة عند دراسة أحداث هامة مثل حريق القاهرة أو أزمة مارس ١٩٥٤ وغيرها .

ومع القراءة بدأت تتشكل فى ذهنى خريطة جديدة خيالية لما وقع وبدأت تتضح معالمها وتجمع بين ذكريات الطفولة والصبا البريئة الساذجة وفهم جديد للوقائع التاريخية: ورأيت وضع خطوط فاصلة بين الواقع والخيال فى عملى وكانت شخصيات العمل تتشكل فى ذهنى مع كل قراءة جديدة . وكلما تعمقت فى الدراسة والمقارنة بين ما مضى والعصر الجديد: عصر السادات دهمتنى أعراض مرض الاكتئاب الشديد حتى انتهى بى الأمر إلى اللجوء إلى طبيب معروف هو الأستاذ الدكتور عماد فضلى بعد أن ساءت أحوالى إلى حد كبير .

ومن الغريب أن المرض لم يعطلنى عن عملى وكنت أكتب فى حماس شديد وأنا أبكى وأشكل أحداث الرواية ولا يصيبنى الاكتئاب إلا إذا توقفت عن الدراسة والكتابة فى مواجهة متطلبات العيش والعمل . فقدان ذاكرة مؤقت ولخبطة كاملة فى التعامل مع الناس والضياع فى الطرقات ومحطات السكك الحديدية وصعوبة فى أداء العمل الذى يوفر لى الحد الأدنى للعيش ولكن عملى الروائى فى مجمله كان يسير سيرا حسنا .

واستقر رأيى على كتابة ثلاثية غرضها تقديم ما جرى فى محاولة للفهم، وكذلك حفاظا على ذاكرة الأمة بعد أن ضاعت ملفات الثورة فى ظل حكم الرئيس السادات . وكنت منذ بداية عملى قد استننت سنة لى وهى إعادة قراءة ثلاثية أستاذنا نجيب محفوظ نصف ساعة على الأقل قبل العمل، ورأيت الابتعاد عن دربه فى المعالجة، واخترت اللحظات الحاسمة التى يتعين التوقف عندها وأسقطت من الأحداث ما لا يخدمنى عن عمد فلم أتناول مثلا هزيمة ٦٧ أو حرب ٧٣ فقد كنت معنيا فى المقام الأول برؤية الخطوط العريضة الحاكمة لحركة الجيش من بدايتها حتى نهايتها، ورأيت فى هزيمة ٦٧ عرضا لأزمة أكبر هدت كيان الثورة من البداية وملخصها غياب الديموقراطية .

ولأن شاغلى كان الإجابة عن تساؤلات سيد بطل رواية: **النزول إلى البحر**، بحثت عن شكل جديد يحقق خطابى بعيدا عن خبرة أستاذنا نجيب محفوظ الجمالية فى الثلاثية، وبسبب معرفة سابقة بالشأن الموسيقى رأيت أن أكتب ثلاثيتى بعيدا عن تتابع الأجيال مستفيدا من شكل السوناتا فى التأليف الموسيقى . الجزء الأول يتناول حريق القاهرة ووقوع حركة الجيش، والجزء

الثانى أزمة مارس، والجزء الثالث بعد مصرع الرئيس السادات مع ثبات الشخصيات الرئيسة التى نراها فى الجزء الأول لتصحبنا حتى الجزء الأخير .

وبعيدا عن تفاصيل العمل ـ فهذا عمل النقاد ـ أرى أننى حققت شيئا مما هدفت إليه بفضل مساعدة الكثير من الأصدقاء فقد كان للأستاذين بهاء طاهر ومحمد مستجير رفاقى فى جنيف فضل. وقد تحملانى فى فترة من أصعب سنوات عمرى بسبب المرض. كما أن الناقد الكبير إبراهيم فتحى فتح لى قلبه وعقله ومدنى بخبرات فنية لمعالجة مشاكل صادفتنى فى الكتابة وكذلك راجع وصحح لى وقائع تاريخية من واقع مشاركته فى أحداث ذلك الزمان، وهذه خبرات لا يتوفر الحصول عليها من الكتب. وأود أن أشير إلى أن الأستاذ أحمد حمروش أعطانى من وقته الكثير لسبر أغوار أزمة مارس ١٩٥٤. وكذلك الدكتور رفعت السعيد الذى تفضل وشرح لى سيرته منذ البدايات مع السياسة فهذه الخبرات اليومية الصغيرة هى عتاد الكتابة الروائية. فقد كانت تشغلنى التفاصيل . كما أن الأستاذ كامل زهيرى منحنى وقتا طويلا وهو يشرح لى بالتفصيل ما قام به يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ يوم حريق القاهرة منذ الصباح حتى المساء. وكنت قد وجهت هذا السؤال لمعظم الذين التقيت بهم لهذا الغرض فمهما كتب من دراسات عن حريق القاهرة تظل الأحداث اليومية هى زاد الروائى .

هذه اللقاءات كانت تتطلب منى القدوم إلى القاهرة لجمع أوراقى، كما أننى كنت فى كل زيارة أقوم بالتوجه إلى مناطق اخترتها لأحداث الرواية ، وهذه لها قصة هى الأخرى تتعلق بالمكان فى الرواية. لكن المهم هنا هو الإشارة إلى أن ما كتبته فى سويسرا كنت أعيد كتابته فى أجواء القاهرة خاصة فى الصيف بحثا عن تفاصيل الحياة اليومية فى ظل درجة حرارة عالية وضجة مثيرة أفتقدهما فى سويسرا بطبيعة الحال .

وعن عمد لم أتوجه إلى لقاء الأستاذ محمد حسنين هيكل واكتفيت بقراءة دراساته التى اعتبرتها زادا لى ومعينا لعشرات من الروايات عن ثورة يوليو؛ فالرجل ظل على حماسه ودفاعه عن الثورة ولم يلون توجهاته ، ورأيت أن دراسة ما يكتبه تكفينى. ومن جانب آخر رأيت إكمال هذا النقص بسؤال من يعرفونه عن طبيعته، وهواياته، وطول قامته، وكيفيه وقوفه، وطريقة سيره إلى غير ذلك من أمور، وكنت قد رأيته مرتين فى حياتى فقط جالسا ومن بعيد. مرة توقفت سيارته أمام مقهى ريش بعد تعرضه لحادث اغتيال مدبر، ومرة أخرى فى حوار تلفزيونى وهو جالس وكان ذلك ليس كافيا؛ فالتفاصيل الصغيرة لها أهمية كبرى فى الكتابة خاصة أننى أظهرته فى الجزء الثانى من الرواية فى سنوات الخمسينيات ومرة ثانية فى معتقل الرئيس السادات فى غرفة واحدة جمعته فيها بفؤاد سراج الدين وصلاح عيسى بعد مقتل الرئيس السادات ووضعت على ألسنتهم حوارا متخيلا له أصل فى كتاباته .

وإذا كنت لم ألتق الأستاذ هيكل عن عمد فقد ذهبت إلى مكتبه مرتين على النيل عن عمد أيضا، وتحدثت إلى مدير مكتبه، وتأملت طريقة عمل الصحفى الكبير؛ فمكتبه يشبه وكالة أنباء، وتوقفت أمام العمارة لجمع بعض تفاصيل روائية استفدت ببعضها .

وأنا ربما قد توقفت عند هذه التفاصيل لأوضح شيئا يتعلق بالتفرقة بين الشخصية الحقيقية والمتخيلة. والأستاذ هيكل ملء العين والبصر وليس سهلا تلخيص شخصية فى قامة الأستاذ هيكل فى عدة أسطر. كما أنه ليس سهلا الكتابة عن ثورة ١٩٥٢ وتجاهل شخصية مؤرخ الثورة وأحد رجالها. سواء اختلفنا معه أو أيدناه، وأن التعرض للشخصيات الحقيقية فيه مشقة كبيرة وطريقه وعر؛ فالعمل الروائى له متطلباته ومنطلقاته التى تختلف عن الكتابة التاريخية. فما بالنا إذا كان الأمر يتعلق بشخصيات مثل الرئيس محمد نجيب أو جمال عبد الناصر أو أعضاء مجلس قيادة الثورة ؟

على كل حال كان من المبادئ التى ألزمت نفسى بها فى الكتابة عدم ورود قول على لسان شخصية حقيقية لم تقله إلا فى حالات الضرورة القصوى وفى أمور شكلية مثل: تناول فنجان قهوة أو غير ذلك . وهذا قد أعفانى من الدخول فى قضايا فيما بعد ولم يعترض أحد على قول لى أوردته على لسانه ـ ربما بسبب عدم أهمية ما كتبته فالأمر يتعلق برواية والأدب ليس شائعا أو مهما .

لقد حرصت على ورود شخصيات حقيقية فى عملى الروائى لزيادة مصداقية العمل وهو ما تجنبه أستاذنا نجيب محفوظ منطلقا من جماليات أخرى فى عمله الرائد. وعلى سبيل المثال وردت أسماء دبلوماسيين عندى مثل: السفراء عبد الرؤوف الريدى، وشكرى فؤاد، ونبيل العربى فى الجزء الثالث من الثلاثية - أما العلاقة بين الشخصية الحقيقية والمتخيلة فهناك أمثلة لها أذكر بعضها على سبيل فتح مطبخ الكتابة أمام الغرباء وهذا ليس محبوبا إلا من أهل الطبخ؛ فالضيوف لا يهمهم سوى جودة الطعام أما طريقة الطبخ فتظل بعيدة عن اهتمامهم لكننا فى مجلة لها اهتمامها بمطبخ الكتابة وأدق أسرارها. ومن بين تلك الشخصيات التى أشير إليها نموذج الدكتور أحمد السيد باشا التى وردت فى الجزء الثانى أثناء أزمة مارس وفى الجزء الأخير فى جنيف؛ فقد استلهمت ملامحها الخارجية فى مرحلة إعادة الكتابة من شخصية المرحوم الدكتور وحيد رأفت الذى قدم إلى جنيف للدفاع عن قضية طابا وتعرفت عليه أثناء نظر القضية وأحببته .

وهناك سبب آخر يدفعنى لذكر هذه القصة وهو تبرئة ذمتى ناحية الرجل؛ فأنا طوال سنوات صباى وشبابى كنت أظهر كراهية شديدة له متأثرا بما قيل وما نشر عن موقفه فى مجلس الدولة من ثورة ١٩٥٢ فى بداية عهدها فى معركة شهيرة تتعلق بالدستور وهى المعركة التى أدارها بدهاء سليمان حافظ والدكتور السنهورى باشا رئيس مجلس الدولة فى ذلك الحين، ومهدت طريق العبث بالدستور أمام رجال الحكم الجديد نكاية فى حزب الوفد وكان من الأولى بى الوقوف وأداء تعظيم سلام لوحيد رأفت لدفاعه عن الدستور، وليست كراهيته ولكنها أخطاء الشباب ونقص المعرفة وسطوة ترويج المزاعم فى المسائل السياسية التى لا تعرف الرحمة، والحق أيضا أن مقالات الدكتور وحيد رأفت التى سمح له بنشرها كانت لا تروقنى بسبب تحمسه لنظام السوق، وكراهيته للتخطيط، وعدم ثقته فى حركة عدم الانحياز، وحماسه للغرب، وكراهيته للكتلة الاشتراكية، وظلت هذه التوجهات تضايقنى منه فى حينه، لكن عندما تقدم الرجل للدفاع عن طابا فى عمر متقدم بل ترأس هيئة الدفاع، ووضع خطة ترتكز على الحقائق العلمية - وليس المرافعات النظرية فقط - وكان من أكثر الناس حماسة فى عمله فى إطار لجنة الدفاع أحببت الرجل وتغاضيت عن أقواله السابقة - والكراهية والحب من سمات الروائى طبعا وليس المؤرخ .

أما الشخصية الحقيقية التى أسأت إليها ولم أعتذر لها علانية حتى هذه اللحظة هى شخصية السفير محمد وفاء حجازى فقد اعتمدت فى الجزء الثانى الذى يتناول أزمة مارس على كتابات عمالى شهير فى تقديمه لشخصية وفاء حجازى أثناء أزمة مارس وقبلها فى قسوة وكان السفير وفاء حجازى وقتها ضابطا صغيرا أسند إليه الرئيس جمال عبد الناصر معالجة القضايا العمالية وربما كان وفاء حجازى فى صدر شبابه على هذا النحو من الغلظة دفاعا عن الثورة وهو رجل قوى البنية يشبه مصارع أسود - وليس ثيران - ولكن الحقيقة أن هذا الرجل فى سنوات نضجه فيما بعد أصبح من أشد المدافعين عن الديموقراطية وكان يجب أن يظهر ذلك فى الجزء الأخير من الثلاثية ولكنها أخطاء الروائى الذى يجلس فى مقعد المؤرخ . وهذا يسبب قلقا لى وربما ما أوردته الآن يعتبر اعتذارا للرجل من جانبى وإن كنت لا أعتبره كافيا .

ربما أطلت فى تناول العلاقة بين الشخصية الحقيقية والخيالية فى الرواية لكنها مشاغل الكاتب الذى يتصدى للكتابة التاريخية. وهذه الأخطاء لم يقع فيها أستاذنا نجيب محفوظ بسبب اختياره لمسارات جمالية أخرى لا تعتمد على خطاب تعليمى بالدرجة الأولى .

وهنا يجدر بالذكر أن الدكتور على الراعى وكان يتابع عملى فى الثلاثية من بعيد على التليفون ويشجعنى على الفراغ منها، قرأ الجزء الأول ١٩٥٢ ورفض الكتابة عنه وقال لى بصراحته المعهودة: إن هذا العمل لم يحمسه للكتابة وأورد أسبابا لهذا الحكم الصارم ورأيتها كلها وجيهة ولهذا قررت التدقيق فى عرض الوقائع التاريخية. بمزيد من الفنية فى الأجزاء التالية وتعلمت أن الواقعة التاريخية تحتاج إلى معالجة فنية معقدة وأن الواقعة التاريخية تكتسب أهميتها فى الرواية من الفن وليس من أهميتها التاريخية. وكان صديقى إدوار الخراط أكثر صرامة فى حكمه فقال لى إن كل ما ورد فى ١٩٥٢ كان يتوقعه قبل قراءته ونصحنى هو الآخر بسرعة الفراغ من هذا العمل والعودة إلى عالمى السابق فى "**البحر ليس بملآن**" و"**النزول إلى البحر**".

وتابعت المسيرة وحرصت فى الجزء الثالث والأخير أن ترد الوقائع التاريخية فى معالجة فنية بعيدا عن وقائع التاريخ الصريحة وجرت معظم فصول الرواية فى جنيف وليس القاهرة كما هو متوقع .

استفدت من النقد فى تطوير عملى الفنى لكننى حافظت على رسالتى وعلى الشكل الذى اخترته وهو شكل أو فورم السوناتا فى هذا العمل من حيث طريقة السرد وإيقاع الأحداث وألحانه الرئيسة وهو ما فصلته فى ورقة بحث قدمت إلى مؤتمر الرواية الأول فى القاهرة ولا ضرورة لإعادة ما سبق ذكره هنا .

من البداية عند بدء الكتابة استقر رأيى على أن الإصلاح الزراعى هو دعامة ثورة يوليو ولا يجوز الكتابة عن ثورة يوليو دون تناول المسألة الزراعية وكانت نشأتى فى المدينة سواء فى مصر القديمة أو الجيزة، وليس لى علاقات بالريف تسمح لى بالكتابة عن المسألة الزراعية، فما قدمه الدكتور يوسف إدريس وعبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر عبد الله لا يمكن لى منافسته أو تقديمه، وكانت هذه مشكلة حقيقية لى؛ فتجاربى الريفية منعدمة، ولا يمكن لى الكتابة من الخارج عن حياة الناس، فأين أنا من كتابة يوسف إدريس وعبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر وسعيد الكفراوى وخيرى شلبى عن الريف؟ فهذه كتابة حقيقية مليئة بالتفاصيل والدفء . لهذا رجعت إلى ذكريات طفولتى المبكرة وكانت علاقتى بأطراف مدينة الجيزة الريفية عالقة فى أعماقى وقوية واستقر رأيى على معالجة قضية الإصلاح الزراعى فى ريف قريب من المدينة فى عزبة قريبة من شارع الهرم . ريف صناعى أهله يتحدثون اللهجة القاهرية ومصالحهم مرتبطة بالمدينة وبدأت فى زيارات للمناطق الريفية على أطراف الجيزة مرة أخرى وهى المناطق التى كنا نذهب إلى اللعب فيها فى سنوات الطفولة والصبا . واسترحت إلى هذا الحل؛ فالفلاحون عندى فى الرواية من منطقة قريبة لتجاربى الشخصية . وشخصية المناضل الفلاح اليسارى عباس أبو حميدة فى العزبة لها ارتباطات بالحركات الثورية فى القاهرة وهو فلاح مثقف على درجة كبيرة من الوعى . وقد رسمت شخصية عباس أبو حميدة من نموذج عمالى أورده الأستاذ أحمد حمروش فى كتابه القيم عن شهود ثورة يوليو .

اختيار عزبة عويس باشا القريبة من سقارة وشارع الهرم وفر لى مكانا وأناسا أعرفهم بعيدا عن حياة الريف التى لا أعرفها . والمكان له دور أساسى فى الكتابة الروائية بصفة عامة ولا زمان دون مكان وأنا أظن أن اختيارى لهذا المكان كان موفقا فقد أتاح لى فى الجزء الأخير من الثلاثية أن أرصد التغيرات الحياتية مع ثقافة السوق التى سادت مع الدعوة إلى الانفتاح؛ فالعزبة قريبة من مدينة القاهرة، وتحولت إلى بوتيكات وسلع مهربة، وأصبح فيها الجبن المستورد بديلا عن الجبن القريش وتوقف الناس عن الخبيز، وهو الطقس الذى أبدع عبد الحكيم قاسم فى تقديمه فى روايته الفذة **أيام الإنسان السبعة** ..

وعلى كل حال مسألة المكان تقع فى أولى اهتمامات الروائى بصفة عامة سواء كانت كتابته تاريخية أم غير تاريخية. ومع زيادة خبراتى أثناء الكتابة واستيعابى لما أورده النقاد بخصوص الجزأين الأول والثانى كانت قدراتى الفنية تتزايد مع الكتابة، وفى الجزء الأخير أقبلت على خطوة أخرى واخترت مكانا للأحداث بعيدا عن مصر المحروسة بأكملها لمناقشة قضايا الثورة ومحاولة البحث عن إجابات سيد بطل: **النزول إلى البحر** وكان ذلك فى مدينة جنيف ـ وهى المدينة التى أعرف مسالكها جيدا .

ربما جاء ذلك غريبا بعض الشىء ولكنه كان لضرورات فنية؛ فقد جمعت خيوط السرد وسحبت الشخصيات بعد هجرة المناضلين والمفكرين فى نهاية عصر السادات إلى الخارج، كما كان قدر تلك الشخصيات يدفعهم إلى الهجرة، ومات أحمد السيد باشا فى غرفة فى فندق فى جنيف .

فى الفقرات السابقة تناولت بعض مشاكل الكتابة التاريخية التى تتعلق بعلاقة الشخصيات الحقيقية والخيالية فى العمل الروائى، ومسألة المكان. وكان مجمل الخطاب الروائى الذى تبنيته فى عملى هو تقمص شخصية المؤرخ السرى للأحداث .

هذا المؤرخ الذى يدون حياة البسطاء بعيدا عن المؤرخين الرسميين الذين يشغلهم تدوين أفعال الحكام . وهذه مقولة المفكر الفرنسى ميشيل فوكو الذى يرى أن الروائى هو المؤرخ السرى.

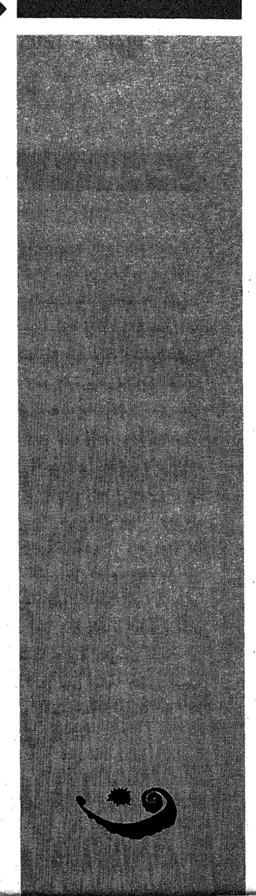
ولهذا جاءت أجزاء الثلاثية مليئة بالمهمشين من الناس فهم لحمة العمل وسداه وكنت طوال الوقت منطلقا من ضرورة تقديم دفتر الثورة لأجيال جديدة حفاظا على ذاكرة أمة وليس تجميل أحداث الثورة أو الدفاع عنها بالحق والباطل . وهذا غرض تعليمى فى المقام الأول. وبعد عقد من الزمان على نشر ثلاثية الثورة أعتقد أننى قد بالغت بعض الشيء فى إعطاء أولوية لهذا الغرض على حساب الكتابة الفنية فى بعض الفصول والوقائع، وأن الأستاذ نجيب محفوظ فى تناوله أحداث ثورة ١٩١٩ قد نجا من هذا الشرك ـ شرك الكتابة التعليمية ـ وأنه ربما كان من الأفضل لى عدم التركيز على سرد المعلومات المتعلقة بالثورة والسعى لوضعها فى كتابة أكثر فنية .

لكننى لست نادما؛ فالكتابة الروائية عندى لها رسالة ويجب أن يكون خطابها واضحا. ولهذا يسعدنى تلقى كلمات من شباب صغار السن عكفوا على قراءة الثلاثية فى نهم فقد ابتعد الزمان بمشاغلنا عن مشاغلهم وبهم شوق لمعرفة ما جرى وقد قدمت الثلاثية شيئا لهم .

أنا رجل من عصر سابق وهذه شهادتى.

فى أعدادنا القادمة

١ـ قراءة فى أوائل الكافوريات على ضوء نظرية القلب الدلالى.	سعود الرحيلى
٢ـ النصوص القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية: اقتراح بنظرية ثالثة.	تأليف: فرانز هـ. بوصيل ترجمة: سيد إسماعيل ضيف الله
٣ـ النقد الثقافى: مطارحات فى النظرية والمنهج والتطبيق.	عبد الله إبراهيم
٤ـ بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ.	عبد الكريم جويطى
٥ـ جدلية الخفاء والتجلى فى النص القرآنى.	سليمان أبو عزب
٦ـ التعددية الثقافية والتفاعل بين الاتجاهات النقدية.	حامد أبو أحمد
٧ـ تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى.	أحمد الناوى
٨ـ فاعلية التكرار فى شعر النقائض.	عبد الفتاح أحمد يوسف
٩ـ وعى الذكورة والمرأة.	حسين المناصرة
١٠ـ السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهرى.	حاتم الصكر
١١ـ "غادة أم القرى" أول رواية باللغة العربية بالجزائر.	محمد العيد تاورته
١٢ـ النبى المهزوم بين ماضى اليوتوبيا وصيرورة الواقع.	وليد منير
١٣ـ التمثيل السيميائى.	أمين صالح
١٤ـ التحليل النفسى وحركة الثقافة المعاصرة.	بول ريكور ترجمة: منذر العياش





الإرهاب فى الخطاب الروائى العربى
تونس - السعودية - سوريا - مصر

نبيل سليمان

مقدمة:

يبدو أن لا منجاة لأحد من العصف الإعلامى المعنون بالإرهاب، والناشب منذ أحداث ١١ أيلول - سبتمبر ٢٠٠١ فى الولايات المتحدة. فقد بلغ هذا العصف الروائيين، وأقلّه ما تناقلته الصحف من استشراف دوستويفسكى للإرهاب، فى مؤتمر (الأدب والنبوءة) الموقوف على تراث دوستويفسكى، والذى نظمته الأكاديمية البروتستانتية الألمانية. ومن ذلك ما نقلت سوزانا طربوش من وقع أحداث نيويورك وواشنطن على بعض الروائيين والروائيات[1]، ومنه مما يهمنا هنا، ما عرّف به بعض أولاء الإرهاب؛ فالبريطانى مارتن إيمس يقول: "الإرهاب هو تبادل رسائل سياسية بوسائل أخرى. الرسالة التى بعثت بها حوادث ١١ أيلول سبتمبر كان محتواها كما يلى: يا أميركا، حان الوقت كى تعلمى كم أنت مكروهة ( ) كم من الأميركيين يعرفون أن حكومتهم دمرت ما لا يقل عن خمسة بالمائة من سكان العراق؟ كم منهم يحول هذا الرقم إلى ما يماثله من سكان أميركا، ويتوصل إلى ١٤ مليون شخص؟". وهذا سلمان رشدى يقول: "الإرهاب هو قتل الأبرياء". ومما يهمنا من ذلك هنا أيضاً، هذا الهاجس بتعميم قوانين الطوارئ العالمثالثية على العالم، وبخاصة على الولايات المتحدة والغرب الديمقراطى العتيد. فالروائى التركى أورهان ياموك يقول: "فيما يتردد فى أرجاء العالم صدى صرخات تدعو إلى حرب بين الشرق والغرب، أخشى أن يتحول العالم إلى مكان مثل تركيا، يخضع بشكل دائم تقريباً للأحكام العرفية". والبريطانية جانيت ونترسون تقول: "إن معركتنا هى ضد الإرهاب. لا يجب أن تصبح معركة ضد الاختلاف. نحن جميعاً خائفون لسبب وجيه. ما لا يمكن أن نفعله أن نجعل العالم مكاناً أكثر أماناً بإغلاق حدودنا وزيادة إجراءاتنا الأمنية، حتى نتحول إلى دولة بوليسية، ونعارض بقوة أى نمط سوى ما نألفه".

على أهمية هذه الأقوال وسواها مما أرسله روائيون عرب أيضاً، يظل الأهم هو ما تقوله الرواية. وإذا كان علينا أن ننتظر - قليلاً أو كثيراً - كى نرى ما تقوله الرواية فى أحداث نيويورك وواشنطن وأفغانستان وجنين وبيت ريما، أى: فى الإرهاب، فلقد قالت الرواية الكثير فى أحداث مماثلة، رغم الإصرار الأميركى المهوّل على فرادة تلك الأحداث، وبالضبط، وببساطة، لأن الإرهاب لم يبدأ فى ١١ أيلول - سبتمبر ٢٠٠١، كما لن ينتهى فى مستقبل قريب.

بهذا نبلغ السؤال عما قالته الرواية العربية فى الإرهاب، وهو السؤال الذى يتصل بمقاومة الاحتلال والاستبداد كما يتصل بالجريمة، ويتشظى منه الاغتيال والخطف والقنص والاستشهاد و...، وهو ما تصلح الحرب التحريرية أو الأهلية أو البينية، بل أية حرب، عنواناً آخر له.

ليس السؤال بجديد، لكن بريق وأحادية وشمولية عنوان (الإرهاب) منذ مفصل ١١ أيلول - سبتمبر ٢٠٠١ يجدد السؤال. ومن أجل ذلك قد يكون من المهم أن نستذكر أولاً التعريفات الأميركية للإرهاب، والتى جرى تداولها منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين، وأسست للعماء الأمريكى المعربد حالياً فى تعريف الإرهاب وفى التعامل معه. فالإرهاب - أمريكياً - هو بربرية حديثة، وهو شكل من أشكال العنف السياسى، وهو تهديد للحضارة الغربية، وهو خطر على القيم الروحية الغربية، وهو.. الحروب منخفضة الحدة، كما هو استخدام الوسيلة القاهرة للمدنيين من أجل تحقيق أهداف سياسية أو دينية أو..[٢]

من هذا الذى أرسله جورج شولتز، إلى هتاف كولن باول: "يجب أن نمضى قدماً، لا أن نستمر فى الحديث عما هو إرهاب، وما ليس إرهاباً، وما هو الاغتيال المستهدف، وما هو القتل، وما هو التحريض، وما هو الانتقام"؛ من ذلك السلف إلى هذا الخلف حُقَّ فى الولايات المتحدة قول مواطنها نعوم تشومسكى: "الإرهاب ببساطة جزء من أعمالها. فإذا كانت هيروشيما أو نيكارجوا أو تشيلى، قد صارت بعيدة، فبالأمس فقط - أو بأوله - رفضت الولايات المتحدة التوقيع على وقف الحرب الجرثومية، وانسحبت من معاهدة كيوتو، ومن مؤتمر دوربان، ولم تزل تواصل تدمير العراق. ولذلك ضاع على عهد الخلف (باول) ادعاء السلف (شولتز) بمعرفة الفرق بين الإرهابيين والمقاتلين من أجل الحرية.

بالمقابل، وأخيراً وليس آخراً، قد يكون من المهم للسؤال عما قالته الرواية العربية فى الإرهاب، أن نستذكر تعريف نعوم تشومسكى للإرهاب بالاستخدام غير الشرعى للقوة، وتشديد نورمان فنكلستين إثر أحداث نيويورك وواشنطن على الاعتراف بالإنسان داخل الإرهابى، وعلى الرد الأقسى الذى ليس سوى "أن نتفحص أنفسنا".

لقد ميز إقبال أحمد من أنواع الإرهاب: إرهاب الدولة والإرهاب المقدس (الدينى) وإرهاب الجريمة والإرهاب المرضى والإرهاب السياسى المعارض والإرهاب الضحوى الثورى. ومن تعريف الرعب - الإرهاب فى معجم وبستر لطلاب الكليات: "استخدام أساليب مرهبة / إرهابية للحكم أو لمقاومة الحكم"، من ذلك التعريف إلى الهولوكسوتات المؤسسة لأميركا على أنقاض المايا والإنيكا والإزتك.. ومن صورة بيجن الإرهابى فى إعلان الجائزة عن القبض عليه، إلى صورة ريجان يتوسط المجاهدين الأفغان الملتحين، هاتفاً: "هؤلاء هم المعادلون الأخلاقيون لآباء أميركا المؤسسين"، إلى خطف الفلسطينيين للطائرات (١٩٦٨-١٩٧٥) كى يسمعوا صوتهم للعالم؛ من هذا إلى ذاك وذيّاك أرسل إقبال أحمد ما لعله بالغ الضرورة فى تجديد الاشتغال على ما قالته الرواية العربية فى سؤال الإرهاب، وبخاصة فى العقدين الماضيين، وبالأخص فى العقد الماضى، حيث تواترت الأفعال الوثيقة الاتصال بما يتمفصل من يومنا وغدنا على أحداث نيويورك وواشنطن، وتواترت الروايات التى تشتغل على الأصولية الإسلامية والمقاومة الاستشهادية والحرب الأهلية والاغتيال السياسى وإرهاب الدولة وسوى ذلك من مفردات ضجيج الإرهاب اليوم.

إنهـا دعـوة نحـاول أن نـنهض بمـا أمكـن مـنها هـنا، عـبر مدونـة روائية توخت مصداقيةً ما بانتسابها إلى تونس والسعودية وسوريا ومصر. ولأن الأمر برمته بلغ فى الجزائر أشده؛ فسنفرد لها مسـاهمة خاصـة. وإذا كـان سـؤال الإرهـاب فى هذه المساهمة قد تعلق بخاصة بالإرهاب الدينى، فالمأمول أن تعضدها جهود أقدر، تمضى بسؤال الإرهاب إلى ما هو أشملُ وأعمق، سواء فى روايات بلـدان عربـية أخـرى، أم فـى روايـات الـبلدان الـتى اخترنـا. ولا يفوتـنا ـ ونحن ندعو سوانا إلى الـنهوض بذلـك ـ أن نعـود إلى ما روى ابن دريد فى آماليه عن الأعرابى الذى قدم المدينة، فصلى الجمعـة، فسـمع الخطـبة، فأعجـبه مـا سمـع، ثم نظر إلى قوم يدخلون إلى عامل المدينة، فدخل معهم، فأُتى بالطعام، فرأى ألواناً لم تشبه ما تكلم الخطيب، فقال:

لقـد رابنى من أهل يثـرب أنْ هُـمُ

يهمهـمُ تقويمنـا وهُمُ عُصْـلُ

أما الأعصل فى اللغة فهو الرجل المعوجّ، وهو فى يومنا خطاب مكافحة الإرهاب الذى يصدعنا به جورج بوش الابن أو أى حليف أو تابع من الحكام والمثقفين.

١ ـ تونس:

١ ـ ١ ـ عبد الجبار العش: وقائع المدينة الغريبة:

لا تعـين روايـة عـبد الجـبار العـش **وقـائع المديـنة الغريـبة**[٣] فضـاءها، لكـنها ترمى بشيات تونسـية، ولا يـتعين بالـتالى ذلـك الفضـاء تونسياً، نسبة إلى الكاتب وحسب. والرواية تلعب لعبة الغرائبى وما يرادف أو يتقاطع معها من العجائبى والفانتازى، منذ البداية، بانتحار اثنين وعشرين مـثقفاً، إلى التصـاق كرسـى المقهـى بمؤخـرة صالح العوداجى الموسيقى، وما يفجره ذلك من وقائع المدينة الغريبة التى سيتوالى انفجارها بعد موت صالح، وتفشى زمن العولمة.

رداً على هذا الزمن ـ هل نحن فى يومنا هذا أم أمسنا القريب جداً؟ ـ تقوم الجبهة الدينية فى المدينة الغريبة بالانقلاب العسكرى، فيختفى ردحاً راوية الرواية نذير الحالى عند أرملة صالح، ثم يخرج متنكراً بما ينجيه من المتطرفين الذين أقاموا مهرجاناً لتكسير قوارير الخمر وإزالة الأنصاب، وتكون عجيبة جديدة: أقفال الحوانيت كأقفال الدوائر ترفض الانفتاح!

ويحـرق الـمتطرفون الكتـب (مؤلفـات فـرج فـودة، وحسـين مـروة، ومحمود المسعدى، وزوربا، والإعـلان العـالى لحقـوق الإنسـان...) ويقـيمون أسـبوع الكـرامات والإيمـان فـى مواجهـة أعـوان الشـيطان؛ فيصـير يوم الجمعة لصلاة الجمعة والاحتمام، ويوم الخميس للكى بالنار، ويوم الأربعاء لـزيارة الأضـرحة، ويـوم الـثلاثاء للقـرابين.. غـير أن هـذه الغلـواء تدفع بالراوى مع المندفعين إلى اختراق الشارع فى مواجهة المتطرفين، وفى نزوع انتحارى ينادى البداية (انتحار المثقفين).

١ ـ ٢ ـ كمال الزعبانى: فى انتظار الحياة[٤]:

بقـدر مـا يـنادى التخيـيل فـى رواية **وقائع المدينة الغريبة** فضاءً آخر لانقلابٍ عسكرى أو ما يعادلــه بمـثل الجـبهة الديـنـية فى تلك المدينة، وبقدر ما ينادى تخييل الرواية مستقبلاً ما لفضاءٍ عـربى أو إسـلامى، سـنرى فـى رواية كمال الزعبانى **فى انتظار الحياة** الفضاء التونسى وهو يمور بالأسـلمة كمـا يمور بسواها منذ عقدين فصاعداً. وإذا كانت رواية العش قد لعبت لعبة الغرائبى أو العجائـبى أو الفنـتازى، فـرواية العش ستلعب لعبة الميتاروائية الملتبسة بلعبة السيرة الروائية. ومن ذلـك مما يهمنا هنا أن الفنانة التشكيلية فادية تلتقى بالكاتب كمال الزعبانى، كما أوصاها عيسى

الشرقى الذى أهدته لوحة (تحليق) من معرضها الأول الذى جمعهما فعلقته وعلقها، لكنه سيختفى فـى النهاية، معيداً لفادية لوحتها مع أوراق تومئ إلى أنها هى الرواية ذاتها: **فى انتظار الحياة**. وسيكون ذلك معرضاً لنقد الرواية لذاتها وللتفكر بمفهوم الرواية.

بذلـك تتـتوج الـرواية، بعـد أن يكون عمر شقيق فادية قد مضى إلى الجماعة الإسلامية السرية الـتى تهيـئ لإقامة نظام الخلافة وتدمير الجاهلية الراهنة. وعلى هذا الأمر سيكون بخاصة اشتغال الجـزء الـثانى مـن الـرواية، والـذى يحمـل اسـم (عائشة) شقيقة فادية، ويقدمها شخصيةً روائية بامتياز فى علاقتها بجسدها وأسرتها واللذة.

تـنقاد عائشـة إلى دعـوة عمـر عـندما يـأتى لنســاء الأسـرة فـى قرية (تاله) بالجلباب والخمار. وتواظـب عائشـة على الفرائض نكاية بفادية التى ستمضى إلى العاصمة. لكن عائشة تتابع أيضاً ما كان من خطوها على درب المومس، حتى تلتقى بالمخبر محجوب فى العاصمة، ويدبر لها عملاً فى حانة، فتكتفى به، وترمى له بأسرار شقيقيها عمر وعلى الذى يخبط على درب الخمر والحشيش. وبعـد حملها من محجوب ترمى فى السجن بدعوى البغاء السرى وتوزيع المناشير وقتل وليدها إثر الولادة.

عـبر الحـياة الأسرية الريفية، وفى حمى العاصمة ـ من البغاء إلى المُخبر ـ تجلو الرواية سيرورة أخـرى لتعشيش الأسلمة، وتبلغ مداها المثقف فى خشية إسماعيل ـ صديق عيسى الذى ينتهى إلى الجـنون ـ مـن أمـواج بحـر الشمال ومن سيف الخمينى، فى إشارة إلى الغرب الأوروبى والأمريكى وإلى الـنظام الإسـلامى الإيرانى. لكن ما تؤثره رواية أخرى، مما يتعلق بالإرهاب، هو المثقف، كما فـى روايـة: **وقـائع المديـنة الغريـبة** ـ عـلى الرغم من حضور القاع الاجتماعى فى حكاية (شتلْ) بخاصة ـ وكما فى الرواية التالية:

١ ـ ٣ ـ ظافر ناجى: حفيف الروح[٥]:

تقـوم هـذه الرواية فى حركتين ـ شطرين، ولكل منهما ملحقان، ثم تأتى الخاتمة. وفى الرواية سـيرة كـتابة، راويهـا (فاضـل) للقصة القصيرة وحياته الجامعية فى ثمانينيات القرن الماضى، فى تونـس العاصـمة. وقـد ضـم أحـد ملاحـق الرواية قصة: **المتاهة** من مجموعة ظافر ناجى القصصية الأولى. ومهما يكن من أمر السيرية، فالشطر الأول من الرواية، ينادى فيما ينادى الإرهاب الدينى، كما ينادى الشطر الثانى حرب الخليج الثانية، وكل ذلك يأتى بالارتجاع وفعل الذاكرة.

ففـى جزيـرة (قرقـنة)، يسـتعيد فاضـل وزميلته ـ حبيبته أمينة ليلة السكاكين بين الشيوعيين والأصـوليين فى كلية الآداب، منتصف الثمانينيات. وبعدما مضت أمينة فى بعثة دراسية، سنرى فاضـل القـادم من مدينة قابس كالكاتب، يسائل زميلاً: "ما الفرق بين لحية جيفارا ولحية أسامة ابـن لادن؟ ألم يشتركا فى اللحية وفى كره أمريكا؟". وبعد هذه السذاجة ـ الالتفاف على السؤال، تـأتى مراهـنة فاضـل عـلى الدولـة وحدهـا فى المواجهة مع الإسلاميين. فهو، بعد أن يعقب على قـرارهم بالإضراب المفتوح بقولــه: "كلنا مجاذيب مع وقف التنفيذ" يندفع: "وحدها الدولة قادرة عـلى إيقـاف زحفهم، أما ما نتشدق به حول الشعب والنخب فذلك دجل". ويسلق فاضل النخب سلقاً، وبخاصة المثقف الإسلامى الأصولى، إذ يقول: "عن أية نخب نتحدث؟ ثم هل تفسّر لى كيف يمكـن أن يكون طالب فى المرحلة الثالثة علوم قانونية، يدرس الدستور ويبحث فى تاريخ القوانين وحاضـرها، ويعلـن بكـل بساطة أنــه يرى الحل فى إقامة دولة شمولية يقودها خليفة أو أمير فى

القرن العشرين؟ أو كيف يتجرأ طالب فى كلية العلوم سيتخرج غداً ـ وإن غدًا لناظره قريب ـ ليدرّس الفيزياء للناشئة، على أن يقول إنه فى حرب الأفغان مع الروس كان يكفى أن يتلو أحد المجاهدين الشهادتين حتى تنفجر دبابة الكفار؟".

مقابل رهان فاضل على الدولة، تصدع أغلب الروايات فى الجزائر بمسئولية الدولة وباتهامها كشريك. وسنرى كيف تصدع رواية أهداف سويف: **خارطة الحب** بمسئولية الدولة. وبغير ذلك تبدو رواية: **حفيف الروح** وحيدة فى هذا الرهان، فى حدود ما نعلم، وإن كان يجمعها مع ما تقدم، ومع ماسيلى، مناجزة الخطاب الأصولى الإسلامى، وبعبارة أخرى: خطاب الإرهاب الدينى.

٢ ـ غازى عبد الرحمن القصيبى: العصفورية[٦]

قد يكون فى تتبع الإرهاب فى هذه الرواية من الأذى قدر أكبر مما قد يكون لسواها، جراء نسل خيط بعينه منها، ذلك أن **العصفورية** هى شبكة روائية بامتياز، ومهرجان للعب الروائى، حسبُ القراءة منها ومنه أنها تقرأ.

لكنها ضريبة الكتابة عن نص مثل **العصفورية** يضرب أقدامه فى النهضة والعولمة والأمركة والأسرلة والأسلمة والتناص والخيال العلمى والتراث السردى و.. وكل ذلك بالسخرية التى طالما افتقرت إليها الرواية العربية، قبل إميل حبيبى وبعده.

فلنبدأ من هنا، وحيث تصل **العصفورية** بين التطرف ـ أى تطرف ـ والضحك الذى تصله القراءة بعد الرواية بالسخرية. فراوى الرواية البروفسور بشار الغول يتأمم بالجاحظ، ليس فقط فى الاستطراد الذى تنتهجه رواية **العصفورية**، بل أيضاً فى حس الدعابة المتطور جداً عند الجاحظ، بحسب البروفسور الذى يعنى بحس الدعابة قدرة الإنسان على الضحك من نفسه، والجاحظ كان أستاذاً فى هذا الباب.

من هنا يمضى البروفسور إلى القول: "أنا أرفض اعتبار أى إنسان يستطيع أن يضحك من نفسه متطرفاً. المتطرفون من كل جنس وملة ورنق، لا يضحكون من أنفسهم. أبداً. يضحكون من الآخرين. ويهزأون بهم، وينبزونهم بالألقاب، ولكنهم لا يضحكون من أنفسهم". ويوالى البروفسور القول فى المتطرفين: "كثير من الذين يدعون أنهم متطرفون يفعلون ذلك لأسباب سياسية انتهازية وهم، فى دخيلتهم، من أكثر الناس تسامحاً. وكثير من المتطرفين، لأسباب سياسية انتهازية، يخفون تطرفهم ويحاولون الظهور بمظهر المتسامحين.

ويميز البروفسور بين المتطرفين والمتطارفين الذين يدعون أنهم متطرفون، مثل المتشاعرين والمتعالين والمتجاهلين. ومثل الجاحظ، هو المعرى فى نظر البروفسور، لأنه كان دائم السخرية من نفسه، بينما كان أبو حسيد المتنبى متطرفاً، لأنه يرفض الضحك من نفسه. أما ابن حزم فقد تطرف فى إيثاره للشقراوات فى **طوق الحمامة**. والبروفسور يرى أن "التطرف ذميم حتى فى حب الشقر. والتطرف يوجد تطرفاً مضاداً. وهذه هى الديالكتيكية التى اكتشفها هيجل السنة الفارطة. وقد أوجد التطرف فى حزب الشقر حزب سود قولاً وفعلاً"[٧].

فلنعدْ مع هذا الساخر من التراث إلى شبابه فى خمسينيات القرن الماضى، حين كان ورهطه يحلمون بالولايات العربية المتحدة: "لم نكن من شباب الصحوة. أيامها، لم يكن التعبير معروفاً. كان الجميع من شباب الغفلة. أين نحن اليوم من شباب الصحوة؟! (...) كنا من الخطائين، ولم

نكن من التوابين.كنا من المستغفرين (نمزق ديننا بالذنوب ونرقعه بالاستغفار) وكانت معلوماتنا الفقهية لا تكاد تذكر". ومن ذلك الماضى تلوح العلامة الكبرى التى افتقدتْ فيما بعد، وحل نقيضها: التعصب. إنها علامة التسامح: "كنا متسامحين. ربما كان تسامحاً قائماً على الجهل، وربما كان قائماً على الحب. لم نكن نحمل ديننا سوطاً نجلد به أنفسنا والآخرين. كنا نحمله إيماناً فطرياً صادقاً. حباً للخالق، وتعاطفاً مع مخلوقاته".

فلندعْ البروفسور فى هذه النوستالجيا، ولنمض مع الرواية إلى شطرها الأخير، حيث سجن البروفسور رفيقهُ السابق برهان سرور الذى أمسك بزمام (عربستان ٤٩).

لا تعيّن رواية **العصفورية** فضاءها، مثلما فعلت **وقائع المدينة الغريبة** وجمهرة من الروايات العربية. بيد أن عربستان ٤٨، وعربستان، ٤٩، وعربستان، ٥٠، وعربستان، ٦٠ فى رواية **العصفورية** تخاطب شتى الأقطار التى عصفت بها القومية والثورات والانقلابات والإسلام. كما تخاطب الخليج وإيران وربما تركيا. وستجمع الرواية البروفسور فى سجن عربستان ٤٩ بشاب تزين وجهه لحية سوداء جميلة، هو ضياء المهتدى المحكوم، مثل صاحبنا بالإعدام. وسيكتشف البروفسور مما يروى ضياء أنه يحمل دكتوراه فى الفقه الإسلامى من جامعة هامبورج - وهذه واحدة مما لا يحصى من مفارقات سخرية الرواية بالغة الدلالة - وأنه عاش ردحاً فى أوربا وأمريكا، وأسس حزب النور فى عربستان ٥٠، حيث نما الحزب سريعاً فمضى على عربستان ٤٩ ليشرف بنفسه على نشاط الحزب فيها، وتعاون مع برهان سرور فى البداية، لكن الديكتاتور أسرع إلى سجنه مع زعماء بقية الأحزاب. ويأخذ ضياء المهتدى على الديكتاتور أنه يحاول أن يلغى شريعة الله، ويستبدل بها قانوناً من صنعه، ويصدع البروفسور فى الحوارات الطويلة بفشل العقائد المستوردة، وسقوط المذاهب الإلحادية، وبأنه "لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها".

تفرّ بالبرفسور من السجن وحكم الإعدام زوجته الجنية دفّاية - نعم: الجنيّة، فللعجائبى والغرائبى والفنتازى فى هذه الرواية أيما شأو - ونراه بعد عهد على شاطئ بحيرة جنيف، مع ضياء المهتدى الذى شابَ، وكان حزبه قد أنجز هربه - نجاته، وها هو الآن فى سويسرا يبشر البروفسور بالنصر القريب جداً، واثقاً من أن العالم الإسلامى سيتبع الدولة الإسلامية بعد قيامها فى عربستان.

فى فندق الرويال يتجدد لقاء الرجلين. ويذكر ضياء خيبة البروفسور برفيقيه اللذين آزرهما فى انقلابهما: برهان سرور وصلاح الدين المنصور، ثم يؤكد للبروفسور أنه لن يخدعه مثلهما، ويقدم برنامجه: كتاب **معالم فى الطريق** لسيد قطب.

إنه برنامج حزب النور عندما يمكنه الله فى الأرض. لكن البروفسور يرى أن استشهاد سيد قطب قد أضفى على أفكاره بريقاً، وأن الكتاب - البرنامج ليس سوى مقالات تضم اجتهادات قد تصيب وقد تخطئ، وتعميمات تصلح شعارات، وليست برنامج حكم، فيسأل ضياء: "هل الأنظمة الجاهلية تحكم فى كل مكان ببرامج مثالية؟".

تلك هى المشكلة، كما يرى البروفسور، فكل حزب يطرح شعارات. لكن ضياء المهتدى ينفى أن يكونوا كالآخرين: "نحن حزب الله"، وهذا الحزب واحد لا يتعدد، كما أعلن الشهيد (سيد قطب). لكن البروفسور يرى أن هذه الأحادية مغالطة، ففى صدر الإسلام كان أكثر من حزب، وكانت التعددية، والحاكمية لن تحل المشكلة، بل ستثير ألف مشكلة، فينفى ضياء أنهم يكفرون

أحداً لأن "الذى لا يؤمن بحاكمية الله يصبح كافراً تلقائياً". وينعت كل ما حوله بالجاهلية. حتى الكثير من الثقافة الإسلامية هو من صنع جاهلى. ومع أن البروفسور يقول بأن الجهاد سنام الإسلام، لكنه يرى أن للجهاد العسكرى شروطه، بتوفيرها يمكن الانتصار، وإلا كان انتحاراً. كما يرى أن القوة الآن للعلم، وهو ليس متفائلاً بازدهار العلم فى دولة تتخذ أفكار سيد قطب دستوراً، والعلوم محايدة، على عكس ما يرى ضياء الذى يرفض التقدم الجاهلى حتى عندما يكون تقدماً علمياً.

وكما دعم البروفسور الديكتاتورين: سرور والمنصور، يدعم ضياء المهتدى بنصف مليار دولار، وهذه واحدة مما لا يحصى من مبالغات الرواية التى تحيل إلى السخرية. ثم يلتقى بالجنرال المتقاعد موشيه بن نمرود بن عادياء ـ إضافة الألف والهمزة فى عادياء هى ديدن السخرية فى التسمية والتنسيب طوال الرواية ـ الذى كان مديراً للموساد، والذى تنصت على لقاء البروفسور وضياء، ويتنبأ بحكم ضياء الوشيك لعربستان ٥٠، حيث المد الأصولى كاسح، فيعقب البروفسور: "لا تقل لى إنكم وراء المد الأصولى"، فيرد موشيه: "ما أشد حبكم معشر الأعراب لنظرية المؤامرة! لا! لسنا وراء المد الأصولى. هذا المد كاسح لأنه يتمشى مع تطلعات الجماهير".

وضياء المهتدى بحسب موشيه شخصية قيادية كارزماتية، لن تكون له الفرصة كى يقود جهاداً مسلحاً (ضدنا) ـ يقول موشيه ـ إذ ستنشب بعيد حكمه حرب بين عربستان ٤٩ وعربستان ٥٠، تدمر القوة العسكرية للبلدين، وسنزودهما معاً بالأسلحة عن طريق أطراف ثالثة، فنحن "لا نخاف أية حركة تنتهى بتسلط فرد".

يحذر البروفسور ضياء من الاحتكاك ببرهان سرور، لكن ضياء يرى فى سرور رأس حزب الطاغوت فى الأمة الإسلامية. وفى الحرب الموعودة سيكون قتلاه فى النار، و(شهداؤنا) فى الجنة. ويظل معلقاً سؤال البروفسور عما إن كان ضياء يكشف عن ضمير كل جندى يحارب مع سرور، ويلتقى من جديد بموشيه الذى يلقى له بسر الأسرار ـ السر الأعظم: "نحن لا نخاف إلا من الديمقراطية. عندما يزول حكم الفرد وتبدأ تجربة ديمقراطية حقيقية فى أى مكان من عربستان، فسوف تكون هذه بداية النهاية لنا. ولكن أين أنتم من الديمقراطية؟".

بعد حين تقوم فى عربستان ٦٠ دولة ديمقراطية، ويعمل البروفسور سفيراً لها. وفى عربستان ٥٠ تنجح الثورة الإسلامية التى سيغدو فضيلة الدكتور ضياء المهتدى مرشداً أعلى لها، فيذهب البروفسور إليها مهنئاً بأول "ثورة شعبية فى هذا القرن" ومجدداً تحذيره من الحرب مع عربستان ٤٩، لكن الحرب تنشب، ويعود البروفسور ثانية يسعى إلى وفاق أو هدنة، لكن ضياء المهتدى يرفض. وبينما يكون صلاح الدين المنصور قد صار صديقاً لإسرائيل، لا يأخذ أحد بتحذير البروفسور من انقلاب على الديمقراطية فى عربستان ٦٠، وهو الانقلاب الذى يدبره موشيه، وبوقوعه يقرر البروفسور العودة نهائياً مع زوجته الجنية دفاية إلى عالمها، ابتداءً من العصفورية التى يقص فيها على طبيبه ما شكّل الرواية. وهذا هو إذن ما تقرأ الرواية من مصير العرب والمسلمين: الجنون واللامعقول والتدمير الذاتى والتدمير المدبّر!!

٣ ـ سوريّا

بين نهاية سبعينيات القرن الماضى ومطلع ثمانينياته اكتوت سورية بالصراع المسلح بين التيار الإسلامى المتطرف، والسلطة. وكان ما كان من الاغتيال والتفجيرات والطائفية والضحايا والدمار

والنفخ في النار من خلف الحدود... غير أن التعبير الروائي عن ذلك لا يزال محدوداً جداً، ومداوراً غالباً، مما يثير السؤال حول حساسية الجرح وحرية التعبير، وهو ما لا مثيل له في البلدان التي اكتوت بما هو أمرّ ـ لبنان ـ أو لا تزال ـ الجزائر.

من ذلك التعبير الروائي المحدود والنادر ما كان في رواية محمد كامل الخطيب **الأشجار الصغيرة**[8]، والتي جاءت فيما تُسمى (مشروع رواية)، وما سيلعب لعبة الميتارواية وهو يتعالق بالنصف الأول، حيث لشخصية هاني فصل خاص يروي فيه خروجه من الحزب الشيوعي بعدما تبين له أن التخلف سمة أبدية لليمين واليسار. وسنرى هاني في ملاحق الرواية وقد هاجر إلى السعودية، وانقلب إلى متديّن يروي حصته من الملاحق بلغة التراث الديني التي ترفد تعدد لغات الرواية وأصواتها. وهاني ليس غير واحد من صحبة محمد كامل الخطيب منذ عهد الصبا ـ كما تنصّ الرواية ـ وفيهم يوسف طه كاتب النصف الأول من الرواية، والذي سيلقى حتفه في سفر له من دمشق إلى طرطوس على الساحل، حيث كان التفجير المروع الشهير لخمس من حافلات الركاب في ١٦/ ٤/ ١٩٨٦. وقد حمل ضابط مجند مثقف ممن جردوا بقايا الحافلات، ما عثر عليه من أوراق يوسف طه (مشروع رواية) بينما نجا محمد كامل الخطيب من المصير نفسه، إذ سافر في ذلك اليوم نفسه إلى طرطوس بسيارة صديق التقاه مصادفة.

هذا الذي تكتفي به رواية **الأشجار الصغيرة** ستذهب فيه بعيداً ـ وبوقائع أمرّ ـ رواية **الشرنقة** لحسيبة عبد الرحمن[9]. فراوية الرواية (سناء)، تروي مما كابدت في السجن بوصفها معارضة يسارية، ما كان أيضاً في السجن من السجينات الأصوليات.

وإذا كانت **الشرنقة** بجملتها كتابةً ـ شهادة سيرية. تروم أن تكون رواية، ـ فالكاتبة كانت سجينة سياسية أيضاً ـ فقد قدمت بالعين الجارحة الصراع الحزبي للسجينات السياسيات، وحيث عمّق تناقض المواقف والانتماءات والسلوكيات كل شخصية روائية منهن، وأولهن نهيدة التي تؤم زميلاتها في الصلاة، وكان زوجها الضابط المسئول عن قتل المئات من طلاب الضباط بدعوى الطائفية، وهو ما تنافح فيه وتبرره نهيدة التي أحبت ضابط الاستخبارات وصارت تقضي نهارها في مكتبه. أما الواقعة هنا فهي ما اشتهر بمجزرة مدرسة المدفعية في مدينة حلب. وإلى نهيدة هي ذي آلاء التي تستخدم ـ مثل دعد اليسارية ـ خادمة في السجن. وهي التي كانت ماركسية مسفرة وثرية، ثم أحبت أصولياً، واشترت له بيتاً في العاصمة، لكنه قتل، واعتقلت، وفقدت أبويها في صراع مدينتها مع السلطة، والإشارة هنا إلى مدينة حماة. وثمة أيضاً ماجدة التي عقمت بعد هدم منازل ذويها واختفاء أهلها وتركها لدراسة الطب وتخفيها واغتيال خطيبها. وإذا كنا نرى مثلاً جورجيت تلبس الشورت نكاية بالأصوليات، فأولاء يحرّمن المذياع والتلفاز والأغاني. وتشير الرواية إلى العلاقات السحاقية بين بعضهن (حاجّات الدجل) وبعض السجينات غير السياسيات أيضاً.

لقد عادت **الشرنقة** إلى مجزرة مدرسة المدفعية بعد قرابة عشرين عاماً من وقوعها. وإثر **الشرنقة** عادت أنيسة عبود في روايتها **باب الحيرة**[10] إلى تلك الواقعة المروّعة. فبطلة الرواية الفنانة التشكيلية (زينب) كانت خطيبة الملازم وائل الذي قضى في المجزرة، وهددها والده بالقتل إن تزوجت بعد مصرع وائل، فأناخت للتهديد، على الرغم من أنها أحبت (آرام).

تستعيد زينب ذلك وسواه من الماضى البعيد والقريب، أثناء رحلتها إلى أمريكا (الحاضر الروائى)، فتعوّل الرواية على فعل التذكر. وقد تبقى لزينب من وائل (زر البذلة العسكرية) الذى سيشكل بظهوره واختفائه وتشكلاته إيقاعاً أكبر للرواية على طريق خروج زينب من أسر وائل، وهى الطريق التى ستنتهى إلى نسيان وائل فى نهاية الرحلة إلى أمريكا. لكن الطريق كانت بالغة العسر والمرارة، فوائل يتقمص جسد حسان الذى يحاصر زينب بحبه، مسكوناً بوائل أكثر منها. وتضيق زينب بحصار حسان إلى أن يأخذه التنين البحرى فى يوم هجمته على المدينة. وزينب التى أحبت مهندس السدود آرام، تخشى أن يرى والد وائل وجه آرام فى عينيها، فيحزّ رقبتها. وزينب التى باتت تهتف بوائل: "لست عذراءك"، تتخلص من اللوحة التى رسمتها لوائل، وهى تجأر بثيابه وبالخزانة واللوحة: "لماذا على أن أحمل أعباء الذاكرة والذكورة؟".

على هذا النحو من الأفعال والمكابدات والعلاقات الإنسانية، يأتى فعل مجزرة مدرسة المدفعية روائياً، كما يأتى فعل الاغتيال الذى أودى بالدكتور فاضل فى عيادته، فلم تتزوج بعده زوجته مريم - صديقة زينب - بل مضت إلى الكتابة. وستجمع الرواية فى أمريكا بين زينب وبين صديق لوائل هو مهران الذى مزق ذات يوم لوحات زينب، وحرق ما يمثل منها نساءً، مثلما مزق صداقته لوائل منذ مال به الإخوان المسلمون. بيد أن هذا الإخوانى الذى يتظاهر بالفرار إلى أمريكا من قمع السلطة، هو - كما تكشف زينب - مهرب آثار، وهنا سر فراره. وقد تكون الرواية فوتت على نفسها الكثير لأنها اكتفت من شخصية مهران بالقليل والعابر مما تنطوى عليه من إمكانية فنية. والرواية فى ذلك مثلها بصدد المجزرة والاغتيال، حيث بدت التقية لاجماً، فكان الاكتفاء مثلاً بتعليل قتل وائل وفاضل باسميهما، وهو ما لا يعنى شيئاً لغير العارف بما كان فى سورية منذ أكثر من عقدين، وبالتالى بما كان من القتل الطائفى.

***

على النقيض مما تقدم من ندرة ومحدودية التعبير الروائى عن الصراع المسلح بين السلطة والتيار الإسلامى المتطرف فى سورية، يأتى - سريعاً ومباشراً - التعبير الروائى عن الإرهاب كما تمفصل فى أحداث ١١ أيلول - سبتمبر ٢٠٠١. ولئن كان ذلك يدفع بالسؤال عن الرواية بين الشهادة على زمن كتابتها واللهاث خلف الراهن، فقد بدت الروايات التالية من إصدارات عام ٢٠٠٢ غير عابئة بالسؤال، أو القول المألوف بحاجة الرواية إلى التخمّر، وفسحة زمنية عن الأحداث التى تكتبها، وهذا عين ما كان أيضاً فى التعبير الروائى عن الإرهاب فى الجزائر، وما سنراه عما قليل فى مصر.

ونبدأ برواية خليل صويلح **ورّاق الحب**[1] يمضى ببطله الكاتب إلى مكتبة ميسلون الدمشقية، ليجد بعض العناوين الجديدة عن حرب أفغانستان وأسامة بن لادن، ويقول: "وفكرت للحظة أن سبب تفكيرى فى كتابة رواية تختزل كل الروايات التى قرأتها طوال ثلاثين عاماً ربما هو الابتعاد عن رائحة الحرب القذرة التى شنتها أمريكا ضد هذا الشعب البائس والجائع منذ سنوات ساعية إلى استباحة العالم بكل صفاقة، ومحو خصوصيات الآخرين". وفى معرض سخرية صاحبنا من الإنشاء النافل الذى يكتبه روائى ما، نقرأ: "وهو الآن يحتسى المتة فى شرفة منزله الجديدة وقد امتلأت بطنه بغازات جديدة أكثر فتكاً. يفكر بإطلاقها بعد انتهاء حرب أفغانستان مباشرة، وبعد التأكد من مصير ابن لادن الذى يقلقه بعض الشىء". وفى موقع آخر يعود صاحبنا إلى الطالبان وهو

يقف أمام مكتبة اليقظة الدمشقية، ويتأمل واجهتها، بما يشير إلى مزاج القراء بعد ١١ أيلول سبتمبر - ٢٠٠١، فالواجهة تمتلئ "بكتب المذكرات السياسية والانقلابات العسكرية وكتب العشائر، وبعض الكتب الجديدة عن حرب أفغانستان تزين أغلفتها صور ابن لادن بزيه المعروف ولحيته السوداء الطويلة. تذكرت على الفور تقريراً صحفياً - كنت قصصته من إحدى الصحف - يرصد تفاصيل أكبر مجزرة تتعرض لها مكتبة فى القرن العشرين، إذ أقدمت حركة طالبان فى الثانى عشر من آب ١٩٩٨ على إحراق محتويات المكتبة الوطنية فى كابول مستخدمة سلاح الآر. بى. جى فى نسف أجنحة المكتبة لتنفيذ فعل الإعدام حرقاً بخمسة وخمسين ألف مجلد، بعضها نادر، وكان سبق قرار الإعدام تدمير وتهشيم آثار العصور القديمة فى متحف كابول، وبعد التفجير الشهير بالديناميت للتماثيل البوذية الفريدة فى حجومها ودقة إتقانها.

قلت لنفسى: العالم بأكمله يريد تدمير الذاكرة، وأنا أريد استعادتها وترميمها".

وفى رواية أنيسة عبود: **باب الحيرة** نفسها نرى زينب خضر، تتأخر عن طائرتها فى مطار شارل ديجول (باريس)، وتردد الموظفة بريبة وهى تتأمل أوراق زينب: عربية سورية؟ فترد زينب: "أجل. ولكن لست إرهابية.. كما تدعون. لكنى سأتحول بإذن الله إلى..". وفى المطار نفسه نرى اللبنانية رولا المسافرة إلى أمريكا أيضاً لتحاضر عن البيئة فى الشرق الأوسط، ولغايات أخرى، كما تقول للجزائرى عبد الله، فيرد ممازحاً: "خطيرة أنت.. اعترفى ما هى هذه الغايات؟! هل ستفجرين البيت الأبيض؟" وتجيب رولا: "يبدو أن الغرب غسل دماغك يا سيد عبد الله. التهمة للعرب والفعلة للصهاينة". وفى الطائرة تتخيل زينب اشتباه المضيفة بها ونعتها لها "إرهابية" فتصرخ زينب: "أنا إرهابية يا كلبة؟ أنتم ماذا إذن".

أما فى واشنطن فتثير همهمة زينب سائق التاكسى، ونقرأ الحوار التالى بينهما: "أنت عربية إذن؟

– طبعاً

– إرهابية يعنى

–أجل.. أنا إرهابية. انتبه إذن. قد أخطف سيارتك". ولم تكد زينب تغادر السيارة حتى فرّ الرجل مذعوراً دون أن يأخذ نقوده. ومن مطار داخلى إلى مطار فى تنقلاتها بين الولايات، تتخيل زينب أنهم يشتبهون بها ويفتشونها، فتتعطل الأجهزة الكاشفة ويُذعَر المسئولون، وهو ما نراه أيضاً فى رواية سليم مطر: **التوأم المفقود**[١٢]، ولكن الواقعة المتخيلة هذه المرة ستكون فى مطار جنيف.

فى خاتمة رواية **باب الحيرة** تتحطم الطائرة التى تقلّ الفنان الخليجى كاظم، ويقضى مع الجميع، فتتهم زينب الأمريكيّين، فى تخيلها لتوقيفها فى المطار بتهمة قتل عدد من الأشخاص ورميهم فى النهر، ونقرأ: "أتريدون تلفيق جريمة جديدة لى لتغطوا على جريمة الطائرة؟".

لقد تسلل (الإرهاب) إلى المخيلة والدخيلة، ولذلك تأتى ممازحة زينب لكاظم الذى حرمها من النوم: "سأشكوك للحكومة الأمريكية. إنك إرهابى" ويرد كاظم: "آه يا مفترية.. إنى أحبك. انظرى.. أنت إرهابية". أما الجِدّ فيأتى فى مخاطبة زينب للفنان الأمريكى المتيّم بها (جورج): "كأن الحكومات الأمريكية لا همّ لها إلا العرب، وكأنهم الوحيدون الذين سيفجرون حضارتها".

مـع الـرواية الثالـثة : **مانيفيسـت الهذيان**[١٣] لرجاء طايع تطالعنا صورة هذا الإرهابى الذى لا تسـميه : "قيادى كبير! ! وقامته معتدلة تغطيها عباءة رمادية ! ! وجه عادى أقرب إلى الوسامة ! ! شـارب خفـيف وذقن! ! طاقية صوفية على الرأس ! ! رشاش معلق على الكتف الأيمن ! ! ". وسوى هذه الصورة التى تنادى ابن لادن، يتنوع حضور الإرهاب فى رواية رجاء طايع ، فمن هتفة الراوية "لا للأصـولية فـى دمشـق" إلى إغـلاق مقهـى الرواق لأن "الأصولية الدمشقية تتذمر من هذه البقعة الهرطوقـية ! ! لا تسـتوعب انعـتاقات الفـن الفاقـئة للـتابوات الأزلـية"، ثـم إلى الصدى الجزائرى والإيـرانى فـى الرواية، فإلى هجاء الراوية للأصولية الماركسية، إلى من هددوها بالقتل: " تهديد من عقـل ذكـورى يرشـح بإقياءات اللاهوت، فى عمقية الروح الجمعية التى شكلته"؛ وأخيراً، إلى ما تسميه الراوية بـ "دفء الإرهاب السلطوى على أجساد النعامات المرتعشة".

من الجلى أن صدى الإرهاب فى رواية خليل صويلح قد كتب بعد ١١ أيلول ـ سبتمبر ـ ٢٠٠١ . والمفارقـة هـنا أن ما زامن ذلك من صدى الانتفاضة الفلسطينية والإرهاب الإسرائيلى يغيب تماماً عن هذه الرواية. وعلى الرغم من أن الروايات الثلاث قد حملت سنة الصدور (٢٠٠٢)، فإن روايتى رجـاء طـايع وأنيسـة عـبود قـد كتبـتا قبل ١١ ـ أيلول سبتمبر٢٠٠١ ، بدليل تاريخ موافقة الرقابة المثبـت فـى روايـة طايع ، وبعلمى الشخصى من إنجاز عبود لروايتها. وسواء أكان المعوّل عليه فى مـثل هذه الحالة هو تاريخ الصدور، أم لا، فالدلالة صارخة على تسلل صدى الإرهاب ومفصل ١١ / ٩ / ٢٠٠١ إلى التخييل الروائى، وبما يعنيه ذلك أولاً من كلح وفداحة الصورة الأمريكية روائياً، ومـن انشـغال الـرواية بأمـر الإرهاب الدينى وغير الدينى، مما أحسب أنه سيتضاعف ويتعمق فى المستقبل، وربما قبل أن تهدأ جلجلة الحرب الأمريكية القذرة على ما تنعته بالإرهاب.

٤ ـ مصر

٤ ـ ١ـ أهداف سويف: خارطة الحب[١٤]

فـى بـناء معقـد وبديـع جاءت رواية أهداف سويف: **خارطة الحب** بالإنجليزية عام ١٩٩٩، وهـذه الـرواية الـتى ترجمـت خـلال سنتين إلى العربية وإلى أشهر اللغات العالمية تسعى للنظر فى الـتاريخ المصرى بخاصة، والكونى بعامة، عبر مفصلى القرنين العشرين، والحادى والعشرين. ومن أجـل ذلـك تلاعـب الرواية الوثيقة والمذكرات مضاهيةً التاريخ، كما تلاعب الشهادة على الراهن ـ زمـن الكـتابة، وفـى الصميم من ذلك يأتى الإرهاب بجلائه والتباسه، بأسئلته المترامية بين الدين والسياسة والفرد والجماعة والدولة والاحتلال والاقتصاد والقانون والعدالة.. وبين الأمس واليوم.

* * *

أمـا إرهـاب الأمس فيأتى عبر مذكرات آنا ونتربورن، وما تتابعه الساردة وأمل الغمراوى. وأول ذلك ما فعله رجال كتشنر فى السودان، حين مثلوا بجثة المهدى، وقطَع بيلى جوردون رأس الثائر كـى يسـتعملها الجنرال محبرة. وأما آخر ذلك فهو ما فعله الإنجليز فى دنشواى عام ١٩٠٦. لكن مـا يشغل آنا والرواية هو بخاصة اختطاف آنا فى رحلتها ـ متنكرة بزى رجل ـ إلى الصحراء، مع خادمهـا، وحيـث يباغتها أن يكلمها المختطف بلغة فرنسية بليغة، مؤكداً أنه ورفاقه ليسوا قطاع طرق، وأنها وممتلكاتها فى أمان، وسينتهى الأمر بمجرد استجابة الحكومة المصرية لمطالبهم.

يتقطع تقديم هذا الاختطاف كسواه من الأحداث، بتناوب الطبقات السردية، وتعدد الأصوات، طوال الرواية. هكذا تكتب آنا من بعد، وتوالى الساردة وأمل الغمراوى وجدتها فى مذكراتها. فإذا بالمختطفين ينتمون إلى جمعية من الشباب الثوريين، ويثأرون للقبض على حسنى المحامى ونصير العمال.

من دون علمه، اقتيدت المخطوفة إلى بيت شريف باشا المحامى الذى سيحقق لآنا رحلتها، فيتحابان ويتزوجان. وعندما يعلم بالخطف، يقول رداً على تذرّع إبراهيم - من الخاطفين - بما فعل الإنجليز: "لقد تصرفوا فى حدود القانون، وتصرفتم أنتم خارج القانون. تريدون أن تضمنوا محاكمة عادلة لحسنى بك؟ أن تسير الأمور بالقانون؟ بالخروج على القانون وكسره؟". وإذْ يوالى إبراهيم المحاججة بالقانون الذى يخدم الإنجليز، يقول شريف باشا: "القانون لا يخدم أحداً، يمكن أن يلوى القانون، ويمكن التحايل عليه، ولكن إذا كنا نريد أن يحترم الإنجليز ما لدينا من قانون، لا يصح لنا أن نقوم فجأة وننحى القانون". ومن جديد، إذ يتعلل إبراهيم باحتلال الإنجليز للبلاد بالعنف والقوة، وبأن رحيلهم لن يكون إلا بالعنف والقوة، يقول شريف باشا كأنه يخاطب زماننا: "يجب أن تفهموا أن اختطاف الناس العاديين أو إيذاءهم بأى شكل، ليس من البطولة فى شيء. مثل هذا العمل خطأ وله نتائج وبيلة: فليس هذا طريقنا وليس فى صالحنا. هذه الأفعال تفسد ما نحاول تحقيقه منذ ١٨ سنة. الإنجليز يريدون اتهامنا بالتطرف، إذا أعطيناهم مبرراً لهذا نخسر كثيراً". ولقد قضى شريف باشا نفسه اغتيالاً، وربما كان ذلك - كما تكتب آنا - بفعل الأقباط المتعصبين، رداً على اغتيال بطرس باشا عام ١٩١٠، أو بفعل مسلمين متعصبين، رداً على دفاع شريف باشا عن حقوق المرأة، وعلى زواجه من الإنجليزية آنا.

* * *

مقابل إرهاب الأمس، يشغل إرهاب اليوم من الرواية أضعافاً. وأول ذلك يأتى فى استعادة الصحافية الأمريكية إيزابيل للقائها فى نيويورك بعمر الغمراوى - شقيق أمل - بعدما توقف مع شاب عربى ملتح، فسألته عما إذا كانت له علاقة بالأصوليين، لكأن كل عربى ملتح هو أصولى بالضرورة، حتى بالنسبة لأمريكية تخفق خارج السرب الأمريكى. وحين يسألها عمر عن أى أصوليين تعنى، يبدو لديها سواء: حزب الله أو حماس أو من هم منهم فى مصر، ثم يبدد عمر شكوكها بتساؤلاته: "هل شكلى شكل الأصوليين؟ هل أتصرف كما يتصرفون؟".

بعد تخرجها من الجامعة زارت إيزابيل مصر لسنة. وها هى، من أجل ما ستكتب عن الألفية الجديدة، لا تمضى إلى الهند أو روما، بل إلى الأقدم: إلى مصر - البداية: ستة آلاف سنة من التاريخ المسجل. فبالنسبة للأمريكيين، كما تخاطب إيزابيل عمراً: "هذه هى المرة الثالثة فقط التى نشهد فيها مولد قرن جديد، ولم نشهد ألفية أبداً، فربما نحن مثل الأطفال الصغار"، وتضيف أنه من المحتمل أن تكون الألفية الجديدة مهمة للأمريكيين لأنهم أمة شابة.

يصل الحب بين عمر الكهل وإيزابيل الشابة، ومنذ بداية ميلها له تسأل ديبورا: "هل حقاً له علاقة بالإرهابيين؟" فتجيبها: "من يدري؟ لكن هذا احتمال ضعيف فى رأيى، فهو لا يبدو إرهابياً". فهل كان لا بد لإيزابيل أن تتساءل، وإن يكن عمراً أمريكياً وعازف بيانو وقائد أوركسترا وكاتباً من مؤلفاته: "السياسة والثقافة - الإرهاب حالة ودولة"؟ فعمر من أصل فلسطينى، وكما مضى إلى أمريكا إيزنهاور عام ١٩٥٦ ليدرس، فأقام، مضت أمل إلى بريطانيا، لكنها عادت

مطلقة، لتلتقى إيزابيل المطلقة أيضاً، ولتمضيا معاً صيف ١٩٩٧ إلى ما تبقى من أملاك أسرتها فى قرية (طواسى) قرب المنيا، فى الصعيد، حيث الإرهاب!

بصدور قانون الأراضى الذى ألغى تجميد الإيجارات منذ ستينيات القرن العشرين، انصبّ زيت جديد على النار المستعرة فى الصعيد. وها هى الحكومة، فى نهاية القرن، تغلق العيادة والمدرسة الخاصة التى أورثتها أسرة الغمراوى لقرية (طواسى)، لما يشاع من أن المدرسين يحرضون الأطفال على ظلم القانون، وعلى أن الأرض لمن يفلحها، كما ينقل لأمل عم أبو المعاطى الذى يدير ما تبقى من أملاك الأسرة.

فى المدرسة المغلقة فصلان للتقوية وآخر لمحو أمية النساء. وقبل إغلاقها كانت الحكومة قد حرقت زراعات القصب التى يختبئ فيها الإرهابيون، كما تسميهم أمل، فيقول أبو المعاطى الذى رمّل أولاء ابنته: "أولادنا يا ست هانم، شباب مطحون من السهل الضحك عليه".

استجابةً لاستنجاد أبى المعاطى تنطلق أمل وإيزابيل إلى قلب منطقة الإرهابيين، كما تقول الصحف. وها هو الحاجز الأمنى الأول يعترض المرأتين: براميل حمراء وبيضاء وكشك وضباط يشيرون للسيارة حتى تتوقف، ثم وصية الضابط لأمل بإيزابيل: "احرصى عليها، لا نريد دم أجانب". وحين تتعطل سيارة أمل، وينجدها سائق إلى مكان للإصلاح، يناوش إيزابيل الخوف: "هذا المكان كمين. الموت فيه أكيد"، فترد أمل بابتسامة غريبة: "ليس كذلك إذا كنت معتادة عليه".

فى عمق الريف يظهر الجنود على حاجز أمنى باللباس المدنى أو بلباس التمويه، وقد أطلق الضباط اللحى وأطالوا الشعر: "وكان أحد الضباط يربط منديلاً ملوناً على الجبهة مثل ثوار أمريكا اللاتينية. لم يعودوا قوة من رجال البوليس، تحولوا إلى جيش فى غابات الأعداء". وقبل أن تغادر المرأتان هذا الحاجز، تلمحان ثلاثة شبان من الفلاحين بجلابيب ملطخة بالدماء، والحبال تكبل أيديهم وتلف أعناقهم، ويُدفعون بسرعة داخل الكشك المقام على جانب الطريق.

فى القرية يترامى على ألسنة النساء، حول أمل وإيزابيل، ما يضىء وما يعتم مشاهداتهما على الطريق، وقراءاتهما عن الإرهاب فى الصعيد. فهذه امرأة تقول بصدد إغلاق المدرسة: "بيقولوا المدرسين كانوا إرهابيين"، وكان أبو المعاطى قد أجاب أمل التى تسأل إن كان المدرسون شيوعيين أم إسلاميين، فقال: "كلامهم عن العدل". وهذه امرأة تقول بصدد إغلاق العيادة: "بلدنا ما فيهاش إرهابيين. والحكيمة؟ إرهابية هى كمان؟ أهى قدامك اسأليها". وتحوصل امرأةٌ الكلام فتقول: "كل حاجة تحصل يقولوا أمريكا عايزة كدة".

تعاود أمل صورةُ الشبان الثلاثة على الحاجز الأمنى الأول، وهى تصغى لما يروى الفلاحون عن ممارسات الحكومة فى القرية، من اعتقال عشوائى، وأخذ النساء رهينة حتى يسلم المطلوب المشتبه نفسه: "فما بدأ بحالة واحدة يصير فى النهاية ثأراً بين البوليس والقرية كلها". لقد فسد الأمر كما تقول أمل لإيزابيل عندما وقع سطو على محل جواهرجى قبطى، فيما يتردد أن جماعة الجهاد يستبيحون السطو على أموال الأقباط لتمويل الجهاد، وينقلب الحادث إلى قضية طائفية. وبينما تؤكد أمل أن الناس العاديين لا يوافقون على سرقة الأقباط، تتحدث إيزابيل عن الاتجاه فى الكونجرس إلى إصدار قانون لحماية الأقلية المسيحية فى مصر، مما يرفضه الأنبا شنودة: "وطبعاً هذه هى اللعبة التى لعبها البريطانيون منذ مائة سنة، والناس تعرف ذلك"، تعقب أمل.

تقاوم قرية (طواسى) بالسلاح تنفيذ قانون الأراضى، فيعتقل رجالها، وتستنجد أمل بصديقها القديم طارق على الذى صار من كبار المستثمرين، وما زال يعشق أمل التى ينفرها منه عزمه على استقدام خبراء إسرائيليين فى الزراعة. ومن بعد، وقد سافرت إيزابيل وعادت أمل إلى (طواسى) وحدها، تكوبس نومها أحداثُ دنشواى. فتصحو مما وقع منذ تسعين عاماً على العويل والصياح: "العسكر أخذوا عم أبو المعاطى والرجال بسبب ما حدث فى الأقصر (..) قلبوا على الصعيد كله، وليس بلدنا وحدها. حرب يا ست هانم حرب". وتلجأ أمل من جديد إلى طارق فيما الضابط يخاطبها: "كل بنى آدم مشتبه به"، حتى إذا أجدت وساطة طارق، قالت أمل: "هناك رجال وشباب لا يستكينون، يغلى بهم الغضب، ويقسمون أن يثأروا لقراهم وأهلهم. عندما أفكر بهم يتجمد الدم فى عروقي".

بين الرحلتين إلى (طواسى) تتابع الرواية أمر الإرهاب فى القاهرة، بين المثقفين. وأول ذلك يأتى فى الأتيليه، وإيزابيل تستطلع آراء المثقفين فى الألفية القادمة، فترسل أروى صالح - الكاتبة اليسارية المعروفة التى انتحرت - نبوءتها: "الأمور ستسير إلى الأسوأ. نحن مقبلون على عصر هيمنة إسرائيلية"، وكذلك تستشرف فى ردها على الدكتور رمزى: "ثورتك هنا ستكون إسلامية راديكالية لأن كل أيديولوجية غيرها أفلست، والرأسمالية ليست أيديولوجية، ليست فكرة يمكن أن يعيش عليها الناس، وفى حالتنا ببساطة تثير السخط". وبدلاً من حديث الألفية القادمة - أم فى صميمه المصري؟ - يأتى حديث الإرهاب، فتتساءل إيزابيل عما إن كان ممكناً القول بأن الأصوليين يتحدثون باسم الشعب، فيهون الدكتور رمزى من شأن أولاء، لأن ما يحتاجونه هو لقمة العيش ومكان للسكن. لكن (محجوب) يجزم أنهم وحدهم موجودون فى الساحة، ويتساءل عن أسباب تمكنهم من احتلال المساحة الواسعة، فتعلل (دينا) ذلك بضرب الأحزاب الأخرى وبغياب الديمقراطية خمسين عاماً.

يرفض مصطفى الشرقاوى تعليل دينا، لأن الأصوليين ضُربوا كالآخرين، لكنهم عادوا، واتخذوا قادة جدداً بعد مقتل قياداتهم، ولم يؤثر فى مصداقيتهم ما انكشف من احتيال مشروعاتهم الاقتصادية: "يُقتل شبابهم كل يوم فيجندون شباباً جدداً، لن يختفوا من الساحة، وصلوا إلى حد الاستيلاء على منبر اليسار ومصطلحه، يتحدثون عن العدالة الاجتماعية". ويرى مصطفى أن "الأقوال الصالحة الجاهزة" هى الأرضية التى تُبنى عليها الجماعات الإسلامية المسلحة، فيعترض محجوب: "الكلام الصالح كله ضد القتل، ضد الإرهاب، المسألة كلها اقتصادية".

أما أروى صالح فتعلل تفشى الجماعات الأصولية بامتلاكهم فكرة - مشروعاً - يستهوى الناس بتوكيد هويتهم: "تقول لهم: انظروا، لستم فى حاجة لقبول تلك المعاملة من الغرب، إن لكم قيمة..". وليس ذلك وحسب، بل الطريق المسدود أيضاً أمام الشباب والشابات. وإذ تضيف دينا إلى عوامل التفشى سياسة الدولة نفسها، فى سماحها للجماعات بالحركة وتشجيعها لهم لضرب اليسار (زمن السادات) فضلاً عما للجماعات من التنظيم والتمويل وأدوات الدعاية الجاهزة فى كل مسجد؛ تضيف أروى أن الأمر لم يقتصر على السادات، بل توالى فى ثمانينيات القرن الماضى أيضاً - فى إشارة بالغة الدلالة على المآل - إلى يومنا: "من الذى موّل نشاطهم وسلحهم فى أفغانستان؟".

تُوحّد أصوات الرواية هذه بين الإخوان المسلمين زمن عبد الناصر والسادات وما تلا من الجماعات تحت عنوان الأصولية أو الإرهاب. وحين تتساءل إيزابيل بحذر عن إمكانية وصول

الجماعات إلى الحكم فى انتخابات حرة ـ علينا هنا أن نتذكر مثال الجزائر ـ تتضافر الأصوات بأن الجماعات إن وصلت ستعلق المشانق، وستكون فى ورطة، لافتقادها البرنامج السياسى الأبعد من شعار: (الإسلام هو الحل)، ولعجزها عن الإجابة على أى تفصيل ـ أين هو ما ورد فى رواية: **العصفورية** قبل قليل؟ ـ ويصدع صوت محجوب بالحل: "فى اعتقادى أن المتأسلمين يمكن إبطال سطوتهم لو حققنا ديمقراطية حقيقية، لو أتيحت للجميع ـ بما فى ذلك المتأسلمين". غير أن الحكومة لن تفعل ذلك، بحسب دينا، فقد اختارت مواجهتهم أمنياً، والمزايدة عليهم فى المراهنة على الدين، فى آن.

هذه القراءة الروائية تنطوى على الاستشراف الذى سرعان ما أكدته واقعة ١١ أيلول ـ سبتمبر ٢٠٠١ فى أمريكا والعالم. فعندما تشدد دينا على ألاّ يتفرق القوم إلى غنى وفقير وقبطى ومسلم، تتحدث إيزابيل عن اتساع الفجوة بين الأغنياء والفقراء فى بلادها وتضيف: "ويرى البعض أن الخطر يهددنا من الآن (صيف ١٩٩٧). قرأت مقالاً شبّه كاتبه الحياة فى أمريكا اليوم بالحياة فى الفترة السابقة لسقوط الدولة الرومانية". ويعقب محجوب بطيبة الأمريكيين الذين التقاهم، سوى أن السياسة الخارجية للولايات المتحدة "على درجة عالية من السوء. وهذا ليس فى مصلحة أى دولة، أن يكرهها العالم إلى هذا الحد". وتتصل الرواية أيضاً بيومنا فى حديث أمل عن رسائل الكراهية والتهديد التى صارت عادية فى حياة شقيقها عمر، فنقرأ: "وقد استهدف بيته فى نيويورك برسائل ملغمة مرتين". ولئن كانت الرواية قد انشغلت بوصف الإرهاب ومقاومته فى مصر، والبحث عن جذوره وبصورة مآله، فهى لم تغفل عن عالميته. سواء فيما طرأ لعمر، أم فيما جاء فى مطلع الفصل الرابع والعشرين: "شن الفلسطينيون ثلاث هجمات انتحارية بالقنابل فى القدس الغربية أسفرت عن ٧ قتلى (...) جندى إسرائيلى يطلق النار بطريقة عشوائية على ٣٠ فلسطينياً فى حافلة فى الخليل".

وتختم الرواية حديث الإرهاب بأصوات من تمر بهم أمل عندما أقفل المتحف بعد تفجير قنبلة قربه، وكذلك بما تقرأ من الصحف على الكمبيوتر فى (طواسى) عن مقابلات السفير الأمريكى فى مصر للإسلاميين، فيما يتهمهم الكونجرس بالتمييز ضد الأقباط، وفيما تخطط الإدارة الأمريكية للعودة إلى قصف العراق، وصولاً إلى قسم كلينتون على انتقام أمريكا من بن لادن.

* * *

لقد تساءلت أمل منذ البداية عن الفرق بين ما يحدث لنا اليوم وما حدث منذ مائة عام. ومنذ البداية أيضاً جاءت قراءة تشارلز للمستقبل البريطانى: "إن هذا الاختراع ـ الإمبراطورية البريطانية ـ سوف يدمر مكانتنا واحترامنا كأمة شريفة".

وها هو ما ابتدأ فى أمريكا وفى العالم منذ أحداث نيويورك وواشنطن، يجدد سؤال أمل، ويؤمرك قراءة تشارلز ويعصرنها، بينما تشهد البقعة البنية التى تعذرت إزالتها، والتى تبقت من جسد منادى السيارات (منصور) على جدار الجامعة، حين ألقت إحدى الجماعات قنبلة على موكب الألفى وزير الداخلية، فنجا هذا، وتناثرت جثة منصور سؤالاً للإرهاب: الدينى منه أو الدولى، الأمريكى منه أو الصهيونى، كما يصوغه الفن فى رواية أهداف سويف: **خارطة الحب**.

٤ ـ ٢ ـ إدوار الخراط: (يقين العطش)

بعـد: **رامـة والتـنين**، و **الـزمن الآخر**، تكمل **يقين العطش**(٥٠) ثلاثية إدوار الخراط الروائية، بتواصل حكاية ميخائيل ورامة، فيما تتقطّر تجربة الكاتب الإبداعية والروحية فى الحب والجسد واللغـة والصـوفية. وعـلى الرغم من الحضور الطاغى للماضى فى كل جزء من الثلاثية، فقد ضاهى ذلك فى الجزء الثالث حضورُ زمن الكتابة الذى تؤشر إليه الرواية، حتى قبيل صدورها.

فبالـتوازى والاشـتباك مع تهريب الآثار وترميمها، تأتى لحظة اكتواء مصر بالإرهاب، ودوماً، بالـتوازى والاشـتباك مع علاقة رامة وميخائيل. ويبدأ ذلك فى الفصل الثالث: **جسد ملتبس**، من رواية: **يقين العطش**، عبر قضية سرقة التمثال ـ من منطقة الأهرام ـ الذى كان معروضاً أثناء زيارة مبارك والقذافى عام ١٩٩٣.

يعقب ميخائيل على هذه القضية قائلاً: "كل يوم حادثة. مافيا الآثار لا تقل عن مافيا الإسلام. كلـه مـتاجرة، ومـزايدة ونهب وتلويث لقيم عليا هى كل مجد هذا البلد". أما رامة التى رقيت إلى مديـر عـام آثـار الـمنطقة الوسطى، فسيكون عملها شراعة الرواية على محوريها: الآثار والإرهاب، عـبر رحلاتهـا إلى الصـعيد. وهكـذا تـبدو (المنيا) تغلى، عندما تذهب رامة إلى تفقد موقع حفريات البعثة البولندية، فقد خُطِفَ أمجد وعادل كما يحدثها المقدس عوض لبيب فى بيته: "كانوا سبعة ملـثمين، ولكـن الـلحى طويلـة سـوداء، والجلابيـب باكستانى قصيرة على سراويل ضيقة بيضاء، وأحذية لها شكل ميرى كأنها جايّة من مونة الجيش الأمريكانى". وقد هدد الخاطفون بالحرق إن لم يـرحل المقـدس، فـبلّغ البولـيس الذى عيّن قوة للحماية، لكن التهديد نفذ، وأُودع الأطفال عند عائلـة الشـيخ (المسـلم) جابـر المحمـدى، ومـنع الصاغ المعتدى عليهم من التحرك: "عليكم بضبط النفس وعدم الرد، التعليمات كده".

يذكّر المقدس بما تقادم من محاولات الترحيل الطائفية، ومن تشبث الأقباط بالبلد. وتتابع رامة سـفرها إلى مطرانـية المنيا التى تحرسها دبابة صغيرة وجنود، فتلتقى الأنبا أرسانيوس أسقف المنيا وأبـو قـرقاص، لـيحدثها عـن المنشـورات الطائفية التحريضـية، وعـن خطابـات الـتهديد لأعيان الطائفة، وعن المطالبة بالجزية، وقتل من لا يدفع. واختفاء القتلة فى الزراعات، وتأخّر الأمن فى الوصول، وحفظ القضية ضد مجهول.

يـنفى الأنـبا أرسـانيوس شـائعات التدريـبات العسـكرية فـى الكـنائس وتكديـس الأسـلحة فى الأديـرة، ويؤكـد: "نحـن نعمـل كـل مـا يمكـن لـتهدئة الـنفوس وامتصـاص الغضـب عـند أبنائنا بالاجتماعات الروحية والقداسات الإلهية، أملاً فى إشباع الناس بروح الرجاء والثقة".

وتواصل الرواية سرد أحداث المنيا بالتقطيع مع ارتجاعات ميخائيل ورامة إلى لحظات أبعد أو أقـرب مـن ماضـيهما الشخصـى، ومـع دفقـات ميخائـيل التشبيبية والتأملية، ومع جولات رامة التفتيشـية، وواقعـات التهريب. وما يفوت السرد تكمله الوثائق من محضر البوليس أو الصحف أو المنشـورات. وعـبر ذلك كله يتركّز حديث الإرهاب فى الرواية على الطائفية، مدققاً فى الأسباب، ومفيضاً فى خطاب الوحدة الوطنية، لينتهى إلى النظر فى العالم، كما سنرى.

مـن المطرانـية تمضـى رامة إلى شيخ البلد عم حسن فاضل، الإخوانى الذى يخاطبها: "يا بنتى إخوانـنا الذيـن تقولـين عنهم متطرفين هم إخوة لنا، يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر بأيديهم، هذه درجة من الإيمان. نحن نقول بالحسنى، هذه درجة أقل. هم بأيديهم. نحن نختلف، لكن لا

نعتبرهم خارجين. تصرفاتهم ـ نعم ـ قد تسيء للإسلام، لأن الإسلام لم يأمر بالعنف". وشيخ البلد يعيد أسباب التوتر بين المسلمين والأقباط إلى السبعينيات من القرن العشرين، فيتحدث عن بناء الكنائس دون ترخيص أو في مناطق أغلب قاطنيها مسلمون، كما يتحدث عن إذاعة القداسات بالميكروفونات، وعن معسكر كشفي في كنيسة العجايبي في بني مزار، ويتهم الباحث بالتحيز للأقباط، لكنه لا يرى طلب الجزية شرعياً.

يتحسّر ميخائيل على المنيا بلد طه حسين والشيخ علي عبد الرازق وهدى شعراوي. لكن رامة تذكره أن المنيا هي أيضاً بلد خالد الإسلامبولي وشكري مصطفى وعشرات آخرين من مجاهدي التيار الإسلامي. وتحدد أسباب الحريق بالفقر والقهر والفساد، وتقرن بين المتطرفين ومافيا الآثار، لتنتهي إلى أن "هؤلاء الأولاد في النهاية هم أبناء الفساد، وهم في النهاية، كما يقال، قلة منحرفة". أما ميخائيل فيرى الأسباب في مناخ الدروشة والتضليل وكتب الجن والعفاريت والثعبان الأقرع والكاسيتات وأحاديث التيلفزيون: "مفهومات وكلمات العصور الوسطى أو ما قبلها". ويتساءل عما إذا كنا لم نغادر منطقة الظلام هذه، وعن المآل: "كأن صورتنا ما زالت هي صورة محاكم التفتيش ومحابس السلاطين".

يتمحور الفصل الخامس من الرواية: **جسد طعين**، على حكاية شقة المنيا التي سبقت الإشارة إليها، فشيخ البلد مقتنع بصدق الحكاية. والمناشير التي تحملها رامة تتحدث عن الصليبي وعشيقته المسلمة الصغيرة وتصوير الأفلام الجنسية والمخدرات، وتنادي بالشهادة افتداءً للعرض. ويقرأ ميخائيل في ذلك هوساً جنسياً هو تعبير معكوس، بالإدانة والسخط، عن القلق والعذاب: "يقرأون الكتب السماوية بغرائزهم".

تذهب رامة إلى بني هلال لتقابل بطلة حكاية شقة المنيا: ميادة، الطالبة في الثانوي التي تحلم أن تكون مثل النجمة شريهان، والتي قصت على زميلتها فوزية كيف تذهب إلى شقة مفروشة، حيث الرجال المسيحيون والمسلمات الصغيرات والبودرة والحشيش... وخمسمائة جنيه للواحدة لقاء التصوير بالفيديو.

هذا الذي جادت به مخيلة ميادة، ترويه فوزية بدورها لواحد من (الجهاد)، فيتلقف الإرهابيون الحكاية، ويزوقونها بالباب الإلكتروني للشقة وبسواه، ويقدحون بذلك شرارة المنشورات، وتنفجر المدينة. لكن ميادة تعترف للنيابة بما اخترعت متأثرة بما تقرأ في المجلات وبالبرنامج الإذاعي (أجراس الخطر). ويهددها عندئذٍ أبو غدارة وأحمد إسماعيل ـ من الإرهابيين ـ بالذبح إن تراجعت عن الحكاية، ويتعهدان بحمايتها إن تابعتها. وتنقل الرواية من محضر البوليس الرسمي أن لا أثر في الشقة المعنية للكاميرات والأفلام والباب الإلكتروني، والأتربة في الشقة تؤكد ـ مثل الجيران ـ أنها مهجورة، لكن ما كان قد كان.

منذ البداية يعلل الإرهابيون خطف أمجد بنقله الطالبات إلى المدارس، مسلمات وقبطيات، إذ لا يصح للنصراني أن يوجد في السيارة مع المسلمات. وعندما يؤسس محامون ومدرسون وزوجات كبار الموظفين من المسلمين والأقباط، جمعية لرعاية الأمومة والطفولة، بروح الوحدة الوطنية، تنادي المنشورات الإرهابية بالويل والثبور من المستعمرة الصليبية ـ الجمعية في المنيا. ثم تأتي حكاية شقة المنيا، فتشخص رامة فيما رددت المناشير عن التحلل الجنسي والباب الإلكتروني رموزاً للثقافة الصليبية، ورايات الحرب الصليبية الجديدة، بالنسبة للإرهابيين. ويذكّر ميخائيل بمحاولة ذبح

الشيخ الوديع - والمعنى نجيب محفوظ - تحت دعوى الفسق والفجور. مع أن الشيخ "فى الحقيقة بيوريتانى أخلاقى، من الدقة القديمة، مثلى قليلاً فى هذا". ويجهر ميخائيل بخشيته من أن تقود هذه الطريق مصر إلى مثل ما أحرق لبنان بالطائفية والحرب الأهلية. لكن رامة ترى أن "مصر مختلفة جداً"، وسبيل الاختلاف هو مواجهة الأحداث وليس التغطية عليها. كما ترى أن المتطرفين تحولوا إلى أسطورة مرعبة وقوى خفية تسيطر على أذهان الناس، بينما يرى ميخائيل أن الخطأ القاتل الذى ارتكب هو فى محاولات الحوار مع المتطرفين طوال سنوات: "هل نتحاور مع الفاشيين؟ هم لا يعرفون إلا لغة العنف"، وتراهم يتشدقون بالديمقراطية وينتهكونها كل لحظة، يستغلونها لكى يغتالوها.

من تقطيع إلى تقطيع تتوالى حكايات الإرهاب، قليلاً بصوت رامة التى تولت ذلك سابقاً، وغالباً بأصوات رواة - نكرات، وبالإيماض دوماً، بخلاف ما سبق فى حكاية شقة المنيا وسواها. فحوادث بنى مزار - مهاجمة أكشاك الصحف والمكتبات وتمزيق وحرق الكتب - والقبض على أبوغدارة وقتل رفيقه، وحوادث أبو قرقاص وحوادث ملوى سنة ١٩٩٥، والتى تردد شبهها فى رواية أهداف سويف: **خارطة الحب** فى قرية (طواسى) - من نهب الإرهابيين محلات الجواهرجية - وفى صحيفة الأهالى الحوادث الكثيرة الأخرى.

بالمقابل، لا تفتأ الرواية تبدى وتعيد فى نقيض ذلك، من خطاب الوحدة الوطنية، الذى تعقب رامة عليه بمعارضتها "الشقشقة بالكلام والاكتفاء بالخطب وتبويس الدقون ثم الانفضاض" إلى خطاب الحب وخطاب الوطن وخطاب المصرية، مما يصدح ميخائيل به: "لم نحتم بحبنا وحده من عصف هذا الجنون، من رعب إمكانات مستقبل مظلم، بل كان الحمى والملاذ حقاً هو إيمان قائم وراسخ، ربما غير مبرر عقلياً، بأن الوطن سيظل أبداً جسداً نقياً مهماً كان ملتبس التكوينات". وسيلى أن مفهوم الوطن عند الإرهابيين مفهوم وثنى. وأن هذا المفهوم حديث جداً بعامة، بقدر ما هو قديم، فبعد ثورة ١٩١٩ تكرس، حتى بدأ الخطباء أخيراً يبدلونه بمفهوم الأمة.

على لسان ميخائيل يتواتر فى الرواية اقتران جسد رامة بجسد الوطن. ويبدو ذلك بخاصة فى فصل: جسد طعين، حيث تذكر رامة جمال حمدان وكتابه: **شخصية مصر** وأطروحته: "ثنائية المسلمين والأقباط ليست إلا تواشجاً وتوحداً"، فيعترض ميخائيل على الأطروحة: "كلنا مصريون، فقط، بلا تفرقة ممكنة، بلا تمييز". وعندما تعقب رامة مذكرة ميخائيل بخطابه القديم عن الأممية فى الأربعينيات، زمن الحلقة التروتسكية فى الإسكندرية، يعلن أنه يعود مصرياً شوفينياً، ليس بمعنى التعصب، بل بمعنى التمسك بالمصرية، حين يتعلق الأمر بإسقاط مفهوم الوطن لحساب مفهوم الأمة.

يعبر عن كل ما يمور فى ميخائيل عددٌ من المقاطع الانثيالية الكثيرة فى الرواية، كما فى غيرها من روايات إدوار الخراط، حيث تأتى الدفقة اللغوية على علامات الترقيم غالباً، وتتوخى دوماً جرس حرف بعينه، مما يسميه الخراط بالإصاتة. ومن ذلك فى رواية: **يقين العطش** مما يتعلق بالإرهاب والقبطية والوحدة الوطنية: "قبط ضربتهم بداوة غريبة عن بدن التربة الكهباء ولكن لا غلاب لهم ودأبهم دأب باقى أبناء البلد لا برء لما بتره الأقربون لكن الرباط بينهم لا ينبت ولا يبلى..". وتبلغ هذه اللعبة مداها بحرف الضاد فى هذا المقطع: "هل تنقوض أنقاض المضض ونُفَضُ

القضبة. ضربةٌ رمضاء لا تنقضى لكننى لست مهيضاً ولا منقوضاً. غموضُ الوضاء تضاربُ الأضداد. الضوارى تقرض حياض الضحى رضيح الضرى ومواضى الغضب ضجيج البغضاء يرضّ أضلاعى..".

عندما تقترب الرواية من نهايتها، تخرج من إلحاحها على الطائفية فى مصرية الإرهاب، إلى أفق العالم اليوم: العالم التكنولوجى الممزق بين نصفه الجائع ونصفه المتخم، نصفه المتوحش بالصواريخ ونصفه المطعون، ليس فى رحمه فحسب، بل روحه. وفى إشارة دالة يلتئم نثار تفريق المحكمة بين جسدى الزوج والزوجة - والمعنى نصر حامد أبوزيد وابتهال يونس - واسترجاع الآثار من إسرائيل، والأجساد التى يُقذف بها من أرض إلى أرض: "الهوتو والتوتسى والصرب وأهل البوسنة والشيشان الذين يرفضون الانضواء تحت جسد روسيا الأم المقدسة غازات أوشفالدو قبور الأسرى المصريين يحفرونها بأيديهم ليسقطوا فيها بالرشاشات والدبابات تحت نجمة داوود مقاتل الأقباط والمسلمين جميعاً". ويلود ميخائيل بالسؤال عما فقدنا: جسد أبوللو أم يسوع أم الحسين؟ وبالسؤال عما إذا كان لا يزال من مكان لهذا الذى لا اسم له غير (الحب) وإن تخفى وراء ألف قناع؟

إنه سؤال الفن والوجود، تطلقه الرواية من العيانى المصرى زمن كتابتها على إيقاع الإرهاب فى منتصف تسعينيات القرن العشرين، ليترامى فى التاريخ والحضارة، منذ آلاف السنين إلى الغد الذى يشتبك فيه منذ الآن إرهاب الدولة بالإرهاب الدينى والإرهاب المرضى.. بأى إرهاب !

٤ - ٣ - جميل ابراهيم عطية: نخلة على الحافة(١٦)

فى زمنها الروائى، تمفصل هذه الرواية زمن كتابتها بلحظات شتى من القرن العشرين، على إيقاع أحداث ١١ أيلول - سبتمبر ٢٠٠١، وحرب أفغانستان وحرب الانتفاضة الثانية فى فلسطين، وبحيث يشكّل الشخصيةَ المحورية للرواية (متولى)، ويشكل الزمَن الروائى، حديثُ الإرهاب ذاك، وقصيدة محمد الماغوط، التى تفتتح الرواية، توقّع لها، ليكون الشعر فيها فعلاً بنيوياً وليس حلية لغوية أو زينة من التناصات، كما لم يكن حديث الإرهاب لهاثاً خلف الراهن.

فالعجوز متولى - وكيل وزارة متقاعد - يستعيد مما عاش فى القرن العشرين مظاهرات الطلبة عام ١٩٤٦، وزمن الإصلاح الزراعى، ومن طلعت بهم سبعينيات ذلك القرن، فصار واحدهم (مؤسسة) مثل الجرسون حمادة الذى يتاجر فى المنوعات، وسوبر ماركت نفيسة الذى طلع من جمع القمامة ومن بسطة الخضراوات. وما هو أكبر فعلاً فى حاضر متولى الذى يكتب يومياته كأنما يؤرخ لزمنه، هو ظهور صديقه كمال مسيحة الذى كان قائداً طلابياً، فصار مهرجاً وخائناً، فعزم متولى على اغتياله صوناً للبطولة. لكن العزم لم يصح، وكمال المتمرد صار متسولاً عجوزاً يعضده متولى فى شيخوخته، كما سيعضد (أبو طرطور) الذى ذهبت بلبه هزيمة ١٩٦٧، فصار يهتف لابن لادن وبحياة جمال عبد الناصر وسقوط السادات، كما سيعتدى على المثلة صباح، فيعتقل، ولا يشغله فى السجن إلا الطائرة التى تتحول إلى صاروخ، فهذه هى "المسألة التى تحير العالم حالياً، وتشغل الراديوهات، وورد ذكرها فى ألف ليلة فى الجزء الرابع، ولكن من يقرأ ومن يعرف؟".

يشبه متولى أبو طرطور بالرئيس بوش ومستشارته كوندوليزا، وهو يتأوه من الطائرات والصواريخ التى تدك جبال أفغانستان فى أولى حروب القرن الحادى والعشرين، بينما هو "بغل فى مرقده. صفحات ثورة ١٩٥٢ طويتْ، جيفارا مات، تفتت الاتحاد السوفيتى بسبب حرب النجوم والكوكا كولا، ولم يتبق على الساحة سوى قوانين السوق وابن لادن، فماذا تريد أن ترى؟"

إنـه سـؤال البيـت الأخـير من قصيدة محمد الماغوط التى افتتحت الرواية، والذى يفقأ - يطبق عينى متولى على ما حوله: من صعود نفيسة إلى لهاث ابنه الطبيب وزوجة ابنه مادلين الطبيبة خلف النجاح المهنى، إلى هوس الطفل فتحى - ابن مادلين من زوجها الملياردير السابق - بالكمبيوتر، إلى الأغنية التى توقّع للحاضر من أزمنة الرواية (بز الزمن أحمر ولوعته سودة)...

إنه سؤال الحياة اليومية لهذا العجوز الأرمل الذى يعطى الرواية عنوانها فيما يرى نفسه "نخلة واقفة على الترعة، نخلة مائلة مات ساقها الطويل من زمن..". فهذا هو عصر العولمة وبداية القرن الحادى والعشرين، والطفل فتحى الذى يسأل العجوز: "كيف تؤلف يا عمى الكتب دون أنترنيت؟" فيخاطب العجوز نفسه مقابلاً بين قرن العشرين الذى أفل وقرن لطفل: "أنت قرأت العربية فى الصعيد الجوانى، وهو يقرأ لغة الأنترنيت فى القاهرة المحروسة".

من مسائل الطعام وأمراض الشيخوخة، إلى المعيدة التى تعدّ أطروحة فى التاريخ عن مظاهرات ١٩٤٦، إلى ظهور كمال مسيحة وتلك الحكاية من مجموعة حكايات عبثية يعيشها العجوز فى نهاره (حكاية - حادثة الأسطة سمكة وعصابة سرقة الزبائن)، ومن عواء الفضائيات بحديث الإرهاب، يمضى العجوز فى هذا العالم الذى يغلى على مرجل إلى نهايته التى توحدت فى نهاية الطفل فتحى ونهاية كمال مسيحة، وهى النهاية التى قُتل فيها الثلاثة فى جريمة غامضة، سيرى وكيل النيابة مفتاحها فى الورقة المعلقة فى المطبخ، والتى كتب فيها متولى أبيات محمد الماغوط.

وبهذه النهاية، كما فيما تقدمها، تكون رواية: **نخلة على الحافة** قد قالت قولها فى الإرهاب، بجهارة ومداراة، فإذا به الإرهاب الأمريكى والإرهاب الإسرائيلى وإرهاب السوق والعولمة، متعالقاً بسقوط برجى نيويورك أو بعزم لم يصح على الاغتيال فى بدايةٍ قصية من القرن العشرين، أو بجريمة قتل يطلع بها القرن الحادى والعشرون؛ لتطبق القتامة على المستقبل، بعد إطباقها على الحاضر والماضى.

خاتمة:

من تعويم الفضاء الروائى، وحيث يسهل على القراءة كما يدميها أن ترهّن وتعيّن الرواية، إلى اللعب الروائى بالسيرة والميتارواية والوثيقة والشهادة، ومن الانقلاب العسكرى إلى القتل الطائفى إلى أحداث ١١ أيلول - سبتمبر ٢٠٠١ وأفغانستان، ومن مسئولية الدولة إلى الرهان عليها فى الصراع مع الإرهاب، ومن الحاضر البائس إلى المستقبل المؤس؛ كانت هذه القراءة فى اثنتى عشرة رواية، حيث بالكاد يسمع صوت التيار الإسلامى المتطرف، أو تتلامح محاولة تحليله، لكأن الخطاب الروائى موقوف على صوت واحد هو الصوت المعارض لذلك التيار، على الرغم من أن أغلب الروايات التى رأينا تُدِلُّ بلعبها الحداثى، ومنه تعدد الأصوات واللغات.

لقد صخب وتعقد منذ حين خطاب الإرهاب الدينى والدولى والإسرائيلى والأمريكى. ويبدو أن هذا الصخب سيشغل الكتابة مثل العيش إلى حين. ومنذ حين تكتب الرواية العربية من ذلك الخطاب ما تكتب، وبخاصة فى لبنان وفلسطين والجزائر. وإذا كان ما تقدم يضىء شطراً من الإرهاب فى الخطاب الروائى العربي، فلعل فى هذا الذى قاله نزار قبانى، أكبر إضاءة - ضرورة، للخطاب الروائى تالياً، وللعيش أولاً:

متهمون نحن بالإرهاب
إن نحن دافعنا بكل جرأة
عن شعر بلقيس
وعن شفاه ميسون
وعن مطر الكحل الذي
ينزل كالوحى من الأهداب

* * *

متهمون نحن بالإرهاب

إذا رفضنا محونا

على يد المغول واليهود والبرابرة

إذا رمينا حجراً

على زجاج مجلس الأمن الذى

استولى عليه قيصر القياصرة

* * *

أنا مع الإرهاب

إن كان يستطيع أن يحرر المسيح

ومريم العذراء والمدينة المقدسة

من سفراء الموت والخراب

* * *

أنا مع الإرهاب

إن كان مجلس الشيوخ

هو الذى فى يده الحساب

وهو الذى يقرر الثواب والعقاب

الهوامش:

(١) جريدة: **الحياة**، ٢٥ / ١٠ / ٢٠٠١ ـ لندن.

(٢) مجلة: **الآداب**، العدد ٩ ـ ١٠ أيلول ـ سبتمبر، ٢٠٠١ ـ بيروت.

(٣) تونس، ٢٠٠١ (د.ن).

(٤) أدكوب للنشر، ط١، تونس ٢٠٠١

(٥) تونس، ط٣، لندن، ١٩٩٩.

(٦) دار الساقى، ط٣، لندن، ١٩٩٩ .

(٧) فى رواية الميلودى شغموم (**الأناقة** ـ الرباط ٢٠٠١) نقرأ أن التطرف يسم الجميع: الأمازيغيين والإسلاميين والنساء والرجال والأطفال "وإياك أن تظن أن التطرف يواجه بغير التطرف، أو أنه ينتج شيئاً غير التطرف، وإياك على الخصوص أن تعتقد أن هؤلاء العلمانيين قادرون على التصدى لهذا الأمر، فهم مجرد ضمير ندابة أو عرافة..".

(٨) دار ٢١، دمشق، ١٩٩٩

(٩) ١٩٩٩ (د.ن)

(١٠) دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٢.

(١١) دار البلد، دمشق، ٢٠٠٢.

(١٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ عمان، ٢٠٠١.

(١٣) دمشق، ٢٠٠٢ (د.ن.).

(١٤) ترجمة فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

(١٥) دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦.

(١٦) دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢



الصوت والصمت في السينما والأدب

سلمى مبارك

قامت الدراسات السينمائية الأكاديمية فى سنوات السبعينيات على تراث نقدى نبتت أصوله لدى كبار نقاد الأدب أمثال جينيت وجريماس وبريمون . وعلى مدى سنوات طوال انطلق منظرو تلك الدراسات – ميتز وجارديبيس وغيرهما – من التراث البنيوى والسردى والسيميائى ، والذى شكل لفترات طويلة مداخل مشتركة لقراءة العمل الإبداعى مكتوبا كان أو مرئيا. ويبدو أنه قد حان الوقت لرد الدين؛ فبعد مرور تلك السنوات على البدايات الخجلة ، شقت الخصوصية السينمائية طريقها فى الدراسات النقدية بل شكلت لنا إمكانية فتح آفاق جديدة فى قراءة العمل الأدبى ذاته؛ فقراءة نص روائى مسطور على صفحات صامتة من خلال مدخل حسى سمعى يعتبر ولا شك محاولة لإضاءته بنور ينبعث من أرض مغايرة.

يشكل كلا من الصوت والصمت فى النص السينمائى والأدبى ثنائية متلاصقة يبدو فيها الصوت العنصر القائد، لأننا إذا عرفنا الصوت بوصفه وجودا محسوسا ، يكون الصمت نوعا من الغياب لا يمكن تحديد هويته إلا من خلال إرجاعه للوجود الأصلى الذى اختفى بشكل مؤقت. فالوجود الصوتى سواء كان مصدره أصواتا إنسانية أو حيوانية أو طبيعية أو اصطناعية هو الذى يحدد بغيابه ماهية الصمت. ويبدو الصمت من خلال هذا المنظور وكأنه متغير صوتى وسط مزيج من العلامات السمعية، مثله مثل نوتة موسيقية تشكل مع غيرها شريط الصوت الخاص بالنص.

و المنظور السمعى الذى نقدم له يختلف دون شك عن مفهومى المقول والمسكوت عنه المرتبطين بالكلمة الحوارية. فهذان المفهومان يقومان بالأساس على المحتوى الدلالى للكلمة المنطوقة / المكتوبة أو المسكوت عنها بوصفها أداة موصلة لمعنى ظاهر أو باطن. أما المنظور السمعى فهو أولا يهتم بكل الترددات الصوتية أيا كان مصدرها: إنسانى أو غيره. وثانيا هو يتجاوز المدخل الدلالى للكلمة المكتوبة ويدركها باعتبارها وجودا حسيا سمعيا. وإذا كان هذا المدخل يبدو متماشيا مع طبيعة النص السينمائى حيث الأصوات عبارة عن وجود مادى تلتقطه أذن المتفرج المستمع، إلا أن الصوت فى العمل الأدبى هو ماهية ذهنية لا يسمعه القارئ إنما يتخيله.

لكن تظل دراسة الصوت من خلال هذا المدخل السمعى الحسى إشكالية على أية حال سواء كان فى مجال الدراسة السينمائية أو الأدبية، وذلك لأن الناقد يجد نفسه مضطرا لشق طريق غير مأهول بين مناهج الدراسات اللغوية الوصفية من ناحية، ونظرية الاتصالات التى تخترق هذا الجانب المادى للكلمة، متجهة مباشرة للمعنى من ناحية أخرى. أما بالنسبة لمجموعة الأصوات غير المرتبطة بالكلمة ـ كالصراخ أو الأنين أو حفيف الأشجار أو أبواق السيارات ـ فقد تبدو أكثر قابلية لهذه الدراسة، نتيجة لعدم ارتباط الصوت بمعنى خاص ، فيما عدا دلالته الرمزية المحتملة. وفى هذه الحالة يظهر الصوت بوصفه وجودا حسيا خالصا.

دلالات وجود الصوت فى عالم النص

السؤال الأول الذى تطرحه الموازاة بين النوع الأدبى والنوع السينمائى تتعلق بالمكان الذى يحتله الصوت باعتباره عنصرا من عناصر العالم المتخيل فى السرد الفنى. ونستطيع القول بشكل مبدئى إن التعبير عن الصوت فى السرد يرتبط بمبدأ خلق الإيهام بالواقع. فالواقعية هى هذا الاهتمام الحسى الذى يفرده المؤلف للمحيط المادى التفصيلى الذى تتحرك فيه الشخصيات. ونستطيع القول إن التعبير عن الصوت فى العالم المتخيل للأدب الواقعى بالذات- والذى يأتى عادة فى إطار تفاصيل وصفية أو سردية : دقات الساعة ، صوت الخطوات على الأرض، سكون الليل..- يكون أحد مراجعه الأساسية تلك الرغبة فى " محاكاة الواقع" باعتبارها هدفا نهائيا مكتفيا بذاته. ولكن هذا لا ينفى الاستخدامات المغايرة للصوت سواء فى الرواية الواقعية أو غيرها. فالرواية الرومانسية مثلا تعتمد على ترميز الأصوات، والرواية الخيالية وكذلك الرواية الجديدة فى سعيهما لكسر الإيهام بالواقع قد تقيمان علاقات غير "عقلانية" بين المرئى والمسموع.

أما فى حالة السينما فيجب القول إن التعبير عن الصوت هو أحد مقومات الأداة نفسها. ففى السينما الناطقة يعتبر الصوت وجودا بدهيا لا مجال لتبريره باعتباره عنصرا من عناصر الإيهام بالواقع المرتبط بالفن السابع وخصوصيته. لكن هذه البداهة أيضا لها تاريخ هو تاريخ التطور التقنى فى صناعة السينما. فالانتقال من السينما الصامتة للسينما الناطقة كان له هدف الأدب ذاته : خلق عالم أكثر واقعية. ولكن التفريق هنا واجب بين نوعين من الواقعية : تلك المرتبطة بالإمكانيات الصناعية أو التكنولوجية للأداة (وهى الواقعية التى أصبحت اليوم بدهية) والأخرى المرتبطة بجماليات النص، أى استخدام عنصر الصوت - الموجود بشكل بدهى- لخدمة خيار جمالى واقعى .

و إذا تحدثنا عن الصوت بوصفه أحد مقومات الخصوصية السينمائية فسوف نجد أنه كان دائما لدى السينما- حتى قبل أن تصبح ناطقة- الوسائل التى تتيح لها التعبير عن عالم الأصوات. بل إننا نجد أن التعبير عن الصوت فى السينما الصامتة يقترب، فى تحايله الفنى على المتلقى، من التعبير عنه من خلال الكتابة الأدبية. ففى الحالتين يقوم المتلقى بعملية تحويل ذهنية من الأداة الصامتة، صورة كانت أم كتابة، إلى حضور سمعى. وعندما نطقت السينما كانت فى الأصل تسعى إلى خلق عالم أكثر واقعية تتوازى فيه صور الشفاه المتحركة على الشاشة مع الأصوات الحقيقية. وكذلك الأمر بالنسبة للتطور التكنولوجى المعاصر؛ فالتطورات الأخيرة فى عالم السينما والخاصة بشريط الصوت تسعى كذلك- من خلال ما يسمى « dolby stereo » وهو توزيع مصادر الصوت على يمين الشاشة ويسارها - إلى خلق إحساس أكثر واقعية لدى المتفرج وأشد تأثيرا على حواسه. وإذا كنا اليوم نتوقف عند دور هذه "المؤثرات الخاصة" فى خلق سينما جديدة، فإننا سوف نعتاد عليها بمرور الوقت وستصبح بدهية كسابقتها.

أما الواقعية الجمالية والدور الذى يلعبه الصوت فيها فتلك قضية أخرى مرتبطة بمراحل معينة فى تاريخ الفن السينمائى مثل مرحلة الواقعية الجديدة فى أربعينيات القرن الماضى فى السينما الإيطالية مثلا أو الواقعية الكلاسيكية فى ستينيات السينما المصرية ثم ما أطلق عليه الواقعية الجديدة فى حقبة الثمانينيات أيضا فى السينما المصرية.

إن شعور قارئ العمل الأدبى بالصوت أو الصمت له مراجع عدة. عندما نقرأ مقطعا وصفيا فى رواية مثلا، يلعب اختيار المفردات اللغوية دورا هاما فى تحويل المقروء إلى مسموع أو ساكن فى خيال القارئ؛ فتصبح دراسة خصوصية الخطاب اللغوى إحدى أدوات الناقد حيث يتوقف عند كلمات بعينها فى لغة الكاتب؛ لاستبيان نوعية الأصوات المصاحبة للمشهد : خشخشة، صرير، دق. أما فى المشاهد الحوارية فإن الشكل الحوارى للصفحة هو أول علامة تترك أثرها على القارئ، لتعطيه إحساسا (حتى قبل أن يشرع فى القراءة) بالاستئناس بالصوت أو الدخول فى أعماق مصمتة عندما تخلو الصفحة من المساحات البيضاء المصاحبة للشكل الحوارى. وبالنسبة لشعور المتفرج بصمت الصورة فتدخل فيه - كذلك - عوامل عدة، لا ترتبط فقط بالمسموع إنما أيضا بالمرئى والزمنى؛ فيلعب الزمن دورا أساسيا مثلا فى إحساس المتفرج بوجود هذا الفراغ الذى يخلقه غياب الصوت، بمعنى أن طول اللقطة أو المشهد اللذين يسودهما الصمت يحدد متى يبدأ

المشاهد فى استشعاره كجزء من جماليات السرد. أما بالنسبة لطبيعة الصورة فنجد أن غياب الصوت فى لقطة مقربة لشخصية أو أكثر يكون أكثر وقعا على المشاهد من غياب الصوت فى لقطة عامة لمنظر طبيعى مثلا، لأننا فى الحالة الأولى نتوقع الحوار كنوع من أنواع التواصل بين تلك الشخصيات التى يجمعها الكادر، بينما فى الحالة الثانية فإن عدم وجود شخصيات داخل الكادر لا يجعل المشاهد فى حالة توقع لسماع أصوات حوارية. كذلك فإن ارتفاع زاوية النظر أو بعدها عن العناصر المكونة لمحتوى الصورة فى حالة المنظر الطبيعى يهيئ المتفرج لعدم إمكانية سماع الأصوات التى قد تنبثق من هذه الصورة. والتنويعات كثيرة وما قصدنا بتلك الأمثلة الأولية إلا أن نشير إلى الدور الذى تلعبه عناصر عديدة غير مرتبطة بالمسموع فى تحديد مدى إحساس المتفرج بغياب الصوت أو وجوده. وقد وقع اختيارنا على رواية **الحرام** ليوسف أدريس والفيلم الذى أخرجه بركات عن الرواية نفسها، حاملا العنوان نفسه، كحقل تطبيقى يتيح لنا اختبار أدواتنا المنهجية.

الترددات الصوتية للراوى

من بين الإمكانيات العديدة التى تتيحها تلك المقابلة بين السرد الروائى والسرد الفيلمى، يشكل صوت الراوى أحد العناصر المثيرة للاهتمام، فعلى الرغم من أن صوت الراوى هو أكثر الأصوات خفوتا فى عالم الرواية ، فإنه يظل يتردد فى مخيلة القارئ طوال زمن القراءة. وإذا كان الإطار المرئى للصوت هو الصورة فى الفيلم السينمائى فإننا نجد أن الإطار المرئى لصوت الراوى الأدبى هو الصفحة المسطورة. ويبدأ هذا الصوت فى التردد عند فتح أول صفحة وننصت إليه وهو يتدفق فى اتجاه واحد يصب فى أسماع قارئ يمسك كتابا بين يديه، يسلم نفسه لهذا الوجود الصوتى المحض. ويأتى هذا الصوت من خارج "الكادر" ، من مكان ما موجود خلف الكلمات المكتوبة. ويصاحب القارئ مصاحبة الأم للطفل؛ فيأخذ بيده ويرشده داخل أجواء العالم المتخيل ، وهو يتمتع بمعرفة مطلقة بالنسبة للقارئ الذى يثق فيه ويستأنس بوجوده.

و يمكننا تحليل العناصر الحسية لصوت الراوى كما نفعله بالنسبة للصوت المسموع. فهذا الصوت له هوية ذكرية أو أنثوية، يتحدث بصيغة المتكلم أو المخاطب، وهو صوت منفرد، لا يختلط بالأصوات الخارجية بل يسكتها أو تسكته. وهو صوت ذو تردد منخفض، يكاد يكون هامسا وخاصة عندما يتخذ صيغة المتكلم وله إيقاع فى الغالب ما يكون منتظما أو على الأقل هكذا يكون الحال فى الكتابة الكلاسيكية وهو ما يختلف بطبيعة الحال عنه فى الكتابة الطليعية التى من الممكن أن تقدم إيقاعا متقطعا من خلال استخدام أشكال خطية متعددة كالكلمات والرسوم والمساحات البيضاء...

و إذا استمعنا لصوت الراوى فى رواية الحرام ليوسف إدريس؛ فسوف نجد أنه راو ذكرىّ، يتخذ صيغة المخاطب ويأخذ بيد القارئ فى تمهل وينفذ به إلى تفاصيل العالم المتخيل فى حميمية. ويتلون صوته بنبرات السخرية تارة والقسوة والميلودرامية والأبوية والثورية تارات أخرى. وهو فى جميع الأحوال صوت حكائى له وقع لطيف على أذن القارئ.

و فى الفيلم المأخوذ عن الرواية نفسها لمخرجه بركات؛ نجد الصوت أيضا ذكرى ويأتى من خارج الكادر ومن خارج عالم الحدوتة، فيتخذ لغة المخاطب كالراوى الأدبى ولكنه لا يصاحب الأحداث طوال مدة الفيلم ، إنما يستهلها وينهيها فقط. وإن كان فى صوت الراوى فى الفيلم إشارة للأصل الأدبى فإنه يختلف عنه فى عدم وجود حميمية الراوى الروائى أو صوته الساخر أو تلك الأبوية التى يبديها راوى الرواية أحيانا تجاه شخصياته. فالراوى فى الفيلم لا يقدم نفسه باعتباره صاحب هذا العالم وخالقه إنما بوصفه شاهدا بعيدا عن الأحداث وحاكيا لها. والصوت ليس به تنوع صوت الراوى الروائى إنما هو أحادى النبرة ، خشن الجرس، يتوجه للمشاهد فى أسلوب تقريرى بتحديد الزمان والمكان ويهيئ بصرامته المشاهد لرؤية جسام الحوادث والتفكر فى أحوال الناس.

أصوات عالم الحكاية

من العناصر الأخرى المشتركة بين النصين الأدبى والسينمائى الأصوات المنبعثة من عالم الحكاية. وللأصوات - هنا - حضور أكثر مادية نتيجة ارتباطها بمصدر معلوم ، و هى تتنوع تبعا

لتنوع المصادر. يرتبط الصوت عادة بالمكان المصور؛ فتصوير الريف يختلف عن تصوير المدينة، والمكان الشعبى يختلف عن مثيله البرجوازى... لكل بصمته الصوتية المميزة.

الأصوات الطبيعية

ورواية يوسف إدريس تستحضر القرية وعالم الريف: الحقول والنهار المشمس، الليل الساكن. ومن هنا تفرض أصوات الطبيعة نفسها: نقيق الضفادع، نهيق الحمار، صرير الحشرات، سكون الليل... وغالبا ما تأتى تلك الأصوات فى إطار وصفى:

" كان الطريق الذى سلكه الناظر قفرا ليس على جانبيه شجرة، ولا تنبت فوقه حشيشة، بل مجرد خط ثخين من التراب على يمينه مئات الأفدنة وعلى يساره مئات. وكان الغيط أيضا ساكنا ذلك السكون الأبدى الذى يذكرك دائما بوجوده فيئز ذلك الأزيز المتواصل العنيد. ولم يكن يخدش ذلك السكون سوى دقات أرجل الركوبة الأربع وهى تدق الأرض واحدة وراء الأخرى، فتكاد تغوص فى التراب تثير سحاب الغبار، والغبار ينهال على وجوه اللاهثين....

فى هذا المقطع يتركب الشريط الصوتى من عنصرين: السكون من ناحية ودقات أرجل الركوبة من ناحية أخرى. والسكون فى حد ذاته هنا له طبيعة مزدوجة، فهو انتفاء الأصوات ولكنه الأزيز الذى يتولد عن هذا الانتفاء المطبق. والتلازم بين الصوت والصمت هو تلازم شبه شرطى فى أغلب الأحيان؛ فنقاء السكون لا تظهره سوى الأصوات الصغيرة المتناثرة التى تعمق إحساسنا به، وتلك الأصوات الصغيرة لا نستطيع تبينها إلا على خلفية ساكنة.

والأصوات المذكورة لها خصائصها. فمن حيث الإيقاع؛ نجد أن أزيز السكون "متواصل وعنيد" وهو ما يتقابل مع الإيقاع المتقطع لصوت الدقات المتوالية واحدة تلو الأخرى. أما من حيث مستوى الصوت؛ فنستطيع القول إن الأزيز يعتبر خلفية لصوت الدقات، بمعنى أن الأزيز أكثر خفوتا وإن كان أكثر شمولا وامتدادا، أما الدقات فهى أوضح وإن كان مجالها الصوتى محدودا.

الصوت هنا يبدو كتفصيلة واقعية مرتبطة بصورة الحقول الممتدة. والتعبير بالصوت يهدف إلى نقل تلك الصورة عن طريق استخدام مؤثرات حسية عديدة: بصرية وصوتية وملمسية: الغبار.

ويقودنا ذلك إلى عقد الصلة بين تلك الأصوات بخصائصها، والخصائص البصرية للصورة المصاحبة لها. فالسكون - بشموله واتصاله - يتوازى مع تلك اللقطة العامة واسعة المجال لمئات الأفدنة التى تمتد على يمين الطريق ويساره وهذه الصورة للطريق على أنه خط ثخين، تشير إلى أن زاوية النظر مرتفعة وواسعة المجال. أما صوت الدقات المحدود فهو يأتى فى إطار صورة مقربة لأرجل للركوبة تتماثل مع الصوت المقرب للدقات.

وإذا كانت لحظات الوصف فى رواية يوسف إدريس غالبا ما يصاحبها سكون تتخلله أصوات الطبيعة؛ فإننا نجد أن مايوازى الوصف فى الرواية هو التسجيلية فى الفيلم. وإذا كان الوصف عادة ما يغلب عليه الصمت والسكون فى الرواية؛ فإن تسجيلية الفيلم عادة ما تصاحبها أصوات المكان الخافتة كما هو الحال فى الرواية - بالإضافة إلى الموسيقى. وعندما نتحدث عن الصبغة التسجيلية فى الفيلم فإننا نشير على الأخص إلى الجزء الأول من الفيلم الذى يستمر حتى تلك العودة إلى الخلف عندما يبدأ المتفرج فى التعرف على قصة عزيزة. وتتركز المقاطع الوصفية فى الرواية أيضا فى الجزء الأول؛ حيث يتأخر ظهور شخصية عزيزة فى العملين. وتأخير هذا الظهور مرتبط برغبة الراوى فى تقديم المكان الذى يشكل إطارا للحدث الرئيسى: المكان بشخوصه وروحه قبل البدء فى سرد الحدوتة.

و اللقطات الصامتة، أى: الخالية من الحوار، مرتبطة بالصورة الواقعية للمكان. فالكاميرا تتبع الشخصيات فى سيرها فى لقطات طويلة عامة تدخل أكبر قدر ممكن من تفاصيل المكان الرحب، وهى تقوم بحركات واسعة حرة تنتقل بها من شخصية إلى أخرى فى ذهابها، وإيابها. فعندما يتنقل الناظر فى أرجاء القرية سائرا على قدميه يتبعه الفلاحون أو بحماره هنا وهناك للبحث عن أم اللقيط تتبعه الكاميرا فى صبر وقد تظل فى المكان لحظات بعد خروجه منه. وطبيعى أن تخلو تلك الصور من الحوار إلى أن يصل الناظر إلى المكان المراد ويبدأ فى سؤال الفلاحين.

و فـي موضـع آخـر، نـرى لقطـة حواريـة بـين اثـنين من الفلاحين عن قيد قضية اللقيط ضد مجهـول، ويقـول أحـد الـتحدثين : " هـو المجهول ده هيلاقيها منين ولا منين؟!" فالمجهول ـ قانونـيا يعنى إغلاق القضية وعدم القدرة على التعرف على الفاعل، ومجازيا فى سياق الفيلم ـ هو ذلك الفلاح المغلوب على أمره الذى تلصق به التهم جميعها. ويتأكد المعنى فى اللقطة التالية التى تصـور مجموعـة مـن الفلاحـات يجلسـن القرفصـاء على الأرض لغسل الأوانى، والصورة لها طابع تسـجيلى قـوى ، يؤكـده اتسـاع مجـال الـرؤية وثبات الكاميرا طويلا أمام المنظر ، ثم تلك النظرة الفضولية المباشرة التى تشيع بها إحدى تلك الفلاحات القرفصات على الأرض الكاميرا. وهى لقطة صامتة بطبيعة الحال- فيما عدا موسيقى خافتة للناى الشجى - يتقابل الصمت فيها مع الحوار فـى اللقطـة السـابقة؛ كـى يشـعرنا بأنـنا ننتقل من نظام درامى إلى نظام تسجيلى، وكأن تسجيل الواقـع يؤكد ما تقوله الدراما. أما الموسيقى الخلفية فتبدو وكأنها صوت الراوى حاملا تعليقه على بـؤس الصـورة. ومن الجدير بالذكر أن استخدام آلات موسيقية كالناى والطبلة ـ كذلك ـ الألحان الشعبية المميزة تلعب الدور نفسه الذى تلعبه أصوات الطبيعة بما فيها من أصوات حيوانية وغيرها فى خلق روح المكان الريفى فى الفيلم، بحيث تصبح الموسيقى حاملة لخطاب وصفى ودرامى معا.

ويتمـيز الفيـلم بمصـاحبة الموسـيقى لكـثير مـن اللقطات الخالية من الحوار؛ مما يؤدى إلى إحـداث تـأثير خـاص عـلى المشـاهد. إذ أن الموسـيقى المصاحبة للصور أحيانا ما تطمس الأصوات الطبيعـية لـلمكان مـن ناحية وتقلل من أثر هذا الخواء الصوتى الذى يطالعنا فى أفلام مثل أفلام فيسـكونتى وروسـللينى، مـن ناحـية أخـرى، حيث تترك مساحة أكبر للمشاهد لتأمل المحتوى البصرى للصورة دون إضافات.

و بالإضـافة إلى الوظـيفة الوصفية أو التسجيلية للصوت فإن له أيضا وظيفة درامية تظهر فى الرواية والفيلم:

" ارتفع صوت الركوبة ولم يكن نهيقها كأى نهيق. كان كل من بالتفتيش يعرفه وتستطيع أذنـه أن تمـيزه من بين أصوات آلاف الحمير، فكلهم يخاف ذلك النهيق ويعمل له ألف حساب. وهذه المرة أيضا تضايق فكرى أفندى واغتاظ ، فذلك النهيق كان عيب الركوبة الوحيد فى نظره، وكأن بينه وبين المقاولين والأنفار والخولة اتفاق. ما يكاد يخرج للمرور ليفاجئهم وهم عنه فى غفلة حـتى تفاجـئه الـركوبة وتـنهق ذلـك النهـيق العـالى الـذى يصـل إلى آخر الدنيا ويوقظ النومى فى مضاجعهم."

المشـهد نفسـه يـتكرر فـى الفيـلم؛ فـنرى فكـرى أفندى على ركوبته متجها نحو الحقول للتفتـيش عـلى الفلاحـين، تصـوره الكـاميرا فى لقطة أمريكية بينما نسمع صوت نهيق الحمار من خارج الكادر. وفى اللقطة التالية مباشرة، نرى الفلاحين فى الحقل ـ حيث تعرفوا على الإشارة ـ يقومون مهرولين لاستئناف العمل قبل قدوم الناظر.

يعلن الصوت العالى المنفرد الآتى من خارج مجال رؤية سامعيه عن وصول السلطة. فارتفاع صـوت الحمـار وتفـرده كـناية سـاخرة عـن صـوت السلطة العالى الذى لا يسمع معه صوت آخر . والمفارقـة تـبدو فـى أن الحمـار ـ وهـو هنا رمز السلطة ـ يعلن تضامنه مع الفلاحين بصياحه المنبه بالرغم من انتمائه للجانب الآخر.

الأصوات الإنسانية

يرتبط التعبير عن الصوت والصمت فى الرواية بثنائية القاهر والمقهور بينما تتوه تلك الثنائية فى الفيـلم. ويعـود هـذا الاخـتلاف إلى تـناول الفيلم المختلف للمعطيات الدرامية الروائية وبالتالى تأثير ذلك التناول المختلف على توظيف الصوت ودلالاته.

و الفيـلم ـ كما الرواية ـ يقدمان لنا حكاية داخل حكاية : الحكاية الإطار ومكانها أرض التفتـيش بشخصـياتها فكرى أفندى ومسيحة أفندى وبقية الفلاحين... أما الحكاية الأخرى فهى حكايـة عزيـزة الـتى تـبدأ فـى إحـدى القرى الصغيرة البعيدة عن أرض التفتيش وتنتهى فى هذه الأرض. وفـى روايـة الحـرام تـتخلل ثنائية القاهر والمقهور الحكايتين وتتخذ شكلا هرميا؛ فيظهر القهر بوصفه الأصل : قهر الخواجه صاحب الأرض للناظر، قهر الناظر للخولى وفلاحى العزبة، ثم قهر الخولى لفلاحى الترحيلة، وأخيرا قهر فلاحى العزبة لفلاحى الترحيلة ...

أما فى الفيلم فيبدو الاهتمام أكثر بحكاية عزيزة من جانبها الإنساني. وحتى مع التأصيل الاجتماعى لمأساة الشخصية، يعمل السرد الفيلمى على التركيز على الجوانب النفسية فيها. فعزيزة هى التى تتذكر حكايتها في الفيلم ومن هنا يتعرف المشاهد على أحداث حياتها من وجهة النظر الذاتية. بينما يختلف الأمر فى الرواية، حيث يحكى لنا الراوى بصوته حكايتها بشكل مختصر، مركزا على الأحداث أكثر من تركيزه على أحاسيس الشخصية. ولا تحتل تلك الحكاية أكثر من بضع صفحات من الرواية، بينما تمثل فى الفيلم تقريبا ثلثه. وبما أن الفيلم يلجأ إلى استخدام أساليب الشحذ العاطفى والميلودرامى أحيانا فى التوجه للمشاهد؛ فتتحول حكاية عزيزة إلى الأصل بالنسبة له. وإذا كانت الرواية تنتهى بالتصالح ما بين السلطة وفلاحى العزبة من جانب والترحيلة من جانب آخر، فإن الفيلم يصل إلى هذا التصالح قبل النهاية بكثير، حيث أن ذروة التخاصم تقع أيضا فى الثلث الأول من الفيلم عندما يبصق أحد الفلاحين على عامل من عمال الترحيلة بعد اكتشاف أمر عزيزة، ولذلك تبدو نهاية الفيلم أكثر ارتباطا بموت الشخصية منها بالتصالح بين الفلاحين بعضهم وبعض.

ونستطيع القول بشكل عام إن الصراع بين الشخصيات أو الجماعات فى الفيلم أكثر نعومة منه فى الرواية؛ فالسلطة تبدو أكثر انحيازا للفلاحين فى الفيلم وذلك في شخص فكرى أفندى والريس عرفه، وتستقطب حكاية عزيزة المشاهد بشكل يهمش الصراع أو التعارض بين الجماعات وبعضها.

والتعبير عن الصوت والصمت الإنسانيين فى كلا العملين مرتبط ـ إذا ـ كما قلنا بالتعامل مع المادة القصصية والعناصر المكونة لها. والأصوات الإنسانية فى الرواية، إما هى أصوات منفردة وهو الأقل شيوعا، أو هى أصوات جماعية مختلطة وهو الأغلب. والأصوات الجماعية تتنوع ما بين الضجيج والغمغمة والغناء ومصدرها دائما جموع الفلاحين. أما الأصوات المنفردة فهى إما حديثا، وغالبا ما يكون هناك طرف مستحوذ على ناصية الخطاب، عالى الصوت بينما الطرف الآخر مستمع أو متحدث هامس، وإما أن تلك الأصوات المنفردة تكون غير كلامية مثل أصوات الأنين أو الصراخ أو البكاء. ويحتل الصمت مساحة كبيرة ويأتى فى إطار جماعى أو فردى وهو فى أغلب الأحوال تتخلله الأصوات أو يتخللها هو.

الأصوات الجماعية

فى المقطع التالى يصور الراوى اختلاط أصوات الطبيعة بالأصوات الإنسانية فى توحد أوركسترالى ساخر يمثل المقابلة بين فلاحى العزبة والترحيلة.

" ورأوا فى الظلام المقاطف والقفف والزلع مرصوصة متناثرة كشواهد وضعت خصيصا لتدل على مكان الترحيلة... وكانوا خائفين جدا وهم يتسللون عبر مكان الترحيلة، وكأنهم مارون على قبيلة من قبائل الجان حطت رحالها ونامت فى ذلك المكان. ومع خوفهم الشديد فلم يستطيعوا كتم ضحكاتهم، فقد سمعوا أصوات شخير كثير متصاعد من الترحيلة... شخير غير منتظم تماما كنقيق الضفادع فى الخليج الذى يجاورهم وفى أرض الأرز، والذى أضحكهم أن الضفادع كانت تنقنق فيبدو وكأن الترحيلة ترد عليها بشخيرها، وكلما شخرت الترحيلة ردت عليها الضفادع بالنقيق."

إن الصوت هنا غير مرئى المصدر لأن الظلام يغلف المكان، وله إيقاع "متصاعد" وإن كان "غير منتظم تماما"، إلا أنه بتردده المتكرر يأخذ شكلا منتظما. والصوت بطبيعة الحال كثيف: "شخير كثير"، مرتفع، لأنه مسموع عن بعد، وهو يعبر عن تفصيلة ساخرة، فالعناق بين شخير الترحيلة ونقيق الضفادع يتمثله أولاد الفلاحين الذين يحملون وجهة نظر آبائهم المحتقرة لطبقة فلاحى الترحيلة الأكثر فقرا. ولا نجد فى الفيلم مثل هذا التوظيف الساخر للصوت.

" ويأكل المأمور ويحلى ويضطجع، ويحتسى القهوة وينفث دخان السيجارة التى عزم عليه بها المقاول وأقسم بالطلاق أن يدخنها، بينما الضجة خارج بيته تزداد والنمل يخرج من جحوره إذ قد جاء الأمل فى العمل. يخرجون من جحورهم ويتعانقون أمام البيت ويتصايحون: **"جاء الفرج يا أولاد والأشيا ح تبقى معدن"**.

فـى هـذه الفقـرة تظهر المقابلة فى المكان بين الداخل والخارج : الجلسة الهادئة المستلذة بـين رؤوس السـلطة داخـل البيـت والضجة والصياح من قبل المحكومين خارج البيت. ويتوحد صـوت المحكومـين فـى أنا جماعية تتكلم بالنيابة عن الكل، ويظهر ذلك فى تقديم الراوى لجملة الحوار بصيغة واو الجماعة : يتصايحون.

والأمـثلة كـثيرة فى الرواية للجمل الحوارية الصادرة عن جموع الفلاحين المتكلمين فى صـوت واحـد. ولكـن هـذا الصـوت الواحد لا يصدر عن موقف تضامنى واع يسعى الراوى لإظهاره بقدر ما تظهره الرواية على أنه نوع من الغوغائية التى تثير كثيرا سخرية الراوى خاصة فى الجزء الأول من الرواية. يسخر فلاحو التفتيش من الترحيلة :

" وتعلن العربات قدومها إلى التفتيش بسحابات غبار ضخمة تثيرها وتملأ بها الأفق، ومع هـذا؛ فقلـيلا مـا يسـترعى ذلك القدوم انتباه من فى التفتيش إلا أن يقف أحدهم ويراقب العربات القادمة ويقول لمن يتصادف وجوده وهو يضحك ساخرا : **"الجلب جل الجشج عنه ما جلو."**

و مـا يعنينا فى هذا المثال هو انتفاء الهوية المحددة بالنسبة للمتكلم والمخاطب والغائب، فالمتكـلم هـو: "أحدهـم"، والمخاطـب هـو: " مـن تصادف مروره"، والغائبون هم فلاحو الترحيلة مختزلين فى تلك الجملة غير المفهومة : "الجلب جل الجشج عنه ما جلو." ونتيجة لغياب المعنى عن هذه الكلمات فإن ما يتبقى بالنسبة للقارئ هو رنين موسيقى ذو وقع سمعى مزعج لكلمات غير مفهومـة تختصـر الوجـود الإنسـانى لجماعـة من البشر فى جملة (بالمعنى الموسيقى) من التراكيب الصوتية المتجاورة.

و يظهر المعنى السابق من خلال هذه الفقرة بشكل أوضح:

" ويصـبح الصـبح وتـأتى خمـس من عربات النقل الكبيرة ذات التصاريح الخاصة بنقل الأنفـار " مثـلها مـثل التصاريح الخاصة بنقل أجولة الأرز أو المواشى" تحمل كل منها أكثر من مائـة نفـر مـن الرجال والبنات والنساء والأطفال... تحملهم فى كتلة ضخمة متزاحمة لا تكاد تميز فـيها الـرجل مـن المـرأة ولا الولـد مـن البلاصـى. ومـع انطـلاق العربات تنطلق الحناجر المتلاصقة المحشورة تغنى وتضحك ويصل زعيقها الفرحان إلى عنان السماء..."

يتجـلى مفهوم الكتلة البشرية من خلال التعبير الصوتى الجماعى : فنحن أمام "كورال" متـنافر ذى أصوات متلاصقة محشورة، تختلط فيه المفردات الموسيقية : غناء ،ضحك ، زعيق ، مستوى صوت متصاعد.

و إذا كان نهار الترحيلة يميزه الضجيج؛ فإن غروب الشمس يحمل معه سكونا، دائما ما تخترقه الأصوات الصغيرة.

" وفـى الغـروب تماما وقبل أن تظلم الدنيا، تختلط خلف الاصطبل رائحة الزيت المقدوح بـرائحة السـمك الصغير المشوى برائحة الجبنة القديمة والعدس والبصل والصابون الفنيك. تختلط الـروائح فـى مـزيج غريب مكونة رائحة خاصة، من شدة دلالتها ونفاذها يسميها الفلاحون رائحة الترحـيلة. تتصـاعد الـروائح، وتفـتح البلاليص، ويوضع كل ما استطاعت اليد انتزاعه من الغيط، فجل أو سريس أو جلاوين أو خنشير، وتحشى البطون بكل هذا كما تحشى الأجولة بالقش، بينما الصـمت يسـود المكـان .. صـمت لا يسـمع خلالـه إلا أصوات التشدق بلقم العيش، أصوات بعيدة لملاعق تصطدم بالأوان النحاسية وتقتلع منها ما التصق بقاعها من حبات أرز.

وتحمـل الـريح الضجة والـرائحة إلى العزبة الكبيرة وقاطنيها، فتنطلق النكات وتتصاعد القهقـات ويـزداد الـناس إيمانـا بـأنهم حقـا وصـدقا نفايـة بشرية منحطة.. أولئك الذين يدعونهم الترحيلة.

لا تعتمد الصورة الوصفية هنا على تفاصيل مرئية، إنما هى تخاطب حاستى الشم والسمع لدى القارئ؛ لتكوين صورة أكثر نفاذا بكثير من تلك التى ترسمها العين. والعين غائبة لأنها عين مـن لا يـرى ، حيـث إن مركـز السمع لا يوجد داخل المشهد إنما خارجه؛ ولذلك يأتى الصوت ضعيفا ، بعيدا ، ملفوفا بالصمت. يكرس هذا المشهد لمفهوم الكتلة البشرية نفسه، لكنها تختلف عـن سـابقتها فى نوعية التعبير الصوتى الصادر عنها. فالصوت يتركب من خلفية ساكنة عميقة ، يتخلـلها عنصـران صـوتيان مـتمايزان : أصـوات التشـدق وأصـوات الملاعـق المصـطدمة بـالأوانى

النحاسية. وأصوات الملاعق تتميز بأنها "قليلة" وفى ذلك دلالة على قلة ما يؤكل بالملعقة وإن كانت أصوات لحوحة تريد اقتلاع الملتصق من الطعام. وتلك الصورة الصوتية بكافة عناصرها هى تعبير عن الجوع صوتا وصمتا.

وتوازى الصورة الصوتية البعيدة للترحيلة صورة أخرى للعزبة الكبيرة تتكون من عنصرين: النكات المنطلقة والقهقهات الساخرة المتصاعدة. وإذا كانت هناك مقابلة بين الصورتين على مستوى الموضوع، فإن ما يجمعهما هو هذا الإدراك السمعى لراو يتخذ موقعه بعيدا بالمقدار نفسه عن موضوع الصورتين، راو هو عبارة عن أذن محلقة فى الجو تتحرك أفقيا هنا وهناك تلتقط الأصوات الصاعدة إلى أعلى.

و أخيرا - وليس آخرا - نذكر هذا المثال الذى يتناول الشخصيات بالسخرية نفسها وإن اختلف التعامل مع الصوت . ففى المقطع التالى يصور الراوى اجتماعا أو جمعا من الفلاحين عند اكتشاف اللقيط فى الصباح الباكر؛ فيتباحثون فى الأمر، ويدلى كل منهم بدلوه. وبدلا من أن يطلع القارئ على الحوار الدائر يحول المشهد إلى مشهد صامت لشخصيات متكلمة بسحب الصوت من ذلك المشهد :

"- اخص ع الناس الله يكسفهم !

كانت كلماته تخرج ملفوفة فى سحابات صغيرة من بخار الصبح...

ظلت ذرات البخار تخرج من فم عطية لترد عليها ذرات خارجة من فم عبد المطلب ، وأيديهما تشير مرة إلى اللفافة ومرات إلى الترعة والناس والعزبة والسماوات العلا إلى أن انضم إليهم الأسطى محمد. "

إن سحب الصوت من هذا المشهد بقدر ما يضع غلالة على واقعيته بقدر ما يثير السخرية نفسها من الحديث والمتحدثين. فكلمات المحاورين حلت محلها صورة ذرات البخار المتقابلة فى مشهد يكاد يكون أحد مشاهد فيلم للرسوم المتحركة. والتركيز على التفاصيل : ذرات البخار الخارجة من فم المتحدثين وترك ما يبدو أساسيا فى مشهد حوارى : الخطاب ، يشى فى الواقع بسخرية الراوى من شخصياته. وأخيرا فإن اختفاء صوت الفلاحين المتحدثين تكريس للفكرة نفسها السابقة : تغييب وجودهم.

إن مفهوم الكتلة البشرية الذى يعبر عنه الراوى الروائى من خلال الأصوات المتداخلة يظهر أيضا فى الفيلم، وإن كان بشكل أقل حدة، وتغيب عنه نبرة السخرية المصاحبة لصوت الراوى الروائى وتحل محلها تسجيلية التعبير وحياديته فى الفيلم : حوارات بعيدة وكلمات غير واضحة، صراخ أطفال، همهمة الجموع مختلطة مع أصوات طيور وحيوانات... مما يؤدى إلى توارى مفهوم الخطاب لصالح التشكيل الصوتى للخطاب؛ فتغزو المجال الصوتى تلك الضوضاء المكتومة وتردداتها.

ومن اللقطات التى يتضافر فيها صمت الجموع مع الأصوات المتناثرة المحيطة إحدى تلك اللقطات الجميلة فى الفيلم؛ حيث نرى خروج رجال النيابة من بيت الناظر بعد إجرائهم التحقيق فى حادثة اللقيط. يبدأ المقطع بفتح باب المنزل ، ثم تخرج صوانى الطعام الفارغة محمولة على رؤوس الفلاحين تصاحبها أصوات المكان، وفى اللقطة التالية نرى صف الصوانى الممتلئة ببواقى الطعام تمر بين الفلاحين الجوعى؛ حيث نرى طفلا محمولا على عنق أمه، يتناثر الذباب على وجهه، يمد يده داخل إحدى تلك الصوانى المتحركة إلى الأمام. وفى هذه اللقطة تنقطع أصوات المكان ويحل محلها صوت ضربات متعاقبة ومكتومة لطبلة، لا نكاد نتبينها، لكن ينتج عنها تأثير درامى قوى، يصيب المشاهد بالتوتر، ثم يختفى هذا الصوت مع الانتقال للقطة التالية التى نرى فيها الباب يفتح ثانية مع صوت قهقهات متعالية، ويظهر الضباط خارجين من الباب ومتجهين نحو السيارات. وفى اللقطة التالية تدخل السيارات إلى الكادر فى حركة سريعة ،بينما تتحرك جموع الفلاحين فى الاتجاه المضاد خارجين من الكادر بالسرعة نفسها وتتقاطع زمجرة المحركات مع صياح الفلاحين. ثم نرى فى اللقطة التالية مجموعة أخرى من الفلاحين تدخل الكادر باتجاه السيارات، حاملين أقفاص الطيور حيث يضعونها فوق العربات المتحركة وتصاحب اللقطة أصوات تلك الطيور ثم تنتهى بصوت المحركات مرة أخرى حيث ترحل العربات.

و يعتبر ذلك المشهد من أبلغ المشاهد فى الفيلم نتيجة لثرائه الشديد بصريا وصوتيا. فمن خلال تلك اللقطات المتعاقبة والتى تتغير فيها العناصر الصوتية مع تغير الصورة، يعطى المخرج صورة شديدة الحيوية عن المكان، ويصور كذلك تلك المقابلة بين الفقر والبؤس من ناحية، والثراء والسلطة من ناحية أخرى . وتنصب المقابلة على موضوع الطعام، وهو رمز العز والعوز على السواء فى الواقع الريفى.

و لكننا نجد الصوت الجماعى فى بعض المواضع الأخرى فى شكل حوارات مسموعة ومفسرة وإن كان مصدر الصوت يظهر وكأنه بعيد عن الميكروفون أو قد لا يتعرف المشاهد على الشخصية المتحدثة أو قد تمر الكاميرا سريعا على المتحدث وكلها أساليب تؤدى إلى تهميش المتكلم والمخاطب؛ فتصبح دلالة الحوار هى الحوار فى حد ذاته ، تلك الأحاديث المتنقلة بين الألسنة التى لا تهدأ. وتستخدم تلك الأساليب بالذات فى كل موقف يتناقل فيه الفلاحون الأخبار فيما بينهم فيكثر اللغط . وفى أحد تلك المشاهد الليلية نرى حلقات الفلاحين التى تجرى فيها الألسنة بالاتهامات المتسائلة. تتخذ الكاميرا موقعا بعيدا بالنسبة للشخصيات وتلعب الإضاءة الخافتة وبقع الظلام المتناثرة دورا فى إخفاء هوية المتكلم ، بالإضافة إلى أن بعض تلك الشخصيات تعطى ظهرها للكاميرا. وبقطع تلك الوصلة بين الخطاب وصاحبه يصبح الموضوع هو "القول والتقول" بغض النظر عن صحة الاتهامات أو هوية المتهم والتهمة؛ حيث تصبح جميع نساء البلدة متهمة بقدر ما. ويوجد أسلوب آخر، للتعبير عن انتقال الكلام بين الفلاحين، حيث نرى الشخصيات تتحدث سرا إلى بعضها البعض وتنتقل الأحاديث بانتقال الشخصيات داخل الكادر تهمس من أذن إلى أخرى، فلا يسمع المشاهد شيئا مما تقول، ولكن يقابل هذا الصمم الذى تلحقه الصورة بالمشاهد موسيقى خاصة تقوم فيها دقات الطبلة مقام الكلمات.

الصوت المنفرد

أما الصوت المنفرد فى الرواية فهو فى أحد تجلياته كما ذكرنا - صوت السلطة، السلطة بمفهومها الواسع سياسية كانت أم أبوية :

" وكان لمسيحة أفندى ضجة دخول معتادة، ما إن يطأ عتبة الباب حتى يبدأ أسئلته واستفساراته وتعليقاته. هيه.. إنتو فين؟. بتعملوا إيه؟. بعت لكم الواد بالخضار.. واتأخرتم فى الغدا ليه؟. اللحمة كانت عجوزة واللا إيه؟. دى كويسة.. وإنتى مالك يا لنده.. ضرسك تاعبك واللا إيه؟. "

إن ما يشغل الأفق الصوتى هنا هو صوت مسيحة أفندى وحده، رجل البيت والأب الذى يعلن عن وجوده داخل المكان بتلك الضجة ، وكثرة الكلام والاستفهام هى استعمال لهذا الحق الخطابى : حق الحديث، والاستفهام، والمعرفة، بينما لا يذكر الراوى شيئا عن الإجابات التى يتلقاها، ليس لأنه لا يجد ردا من أفراد عائلته، لكن تأكيدا لاكتساح صوت السلطة للمجال الصوتى.

و تظهر علاقة الحاكم بالمحكوم فى المقطع التالى من خلال تحليل الخطاب الصوتى :

" ومع شروق شمس اليوم التالى تطفح فى الجو رائحة المش وقد فتحت أوانيه، وبين الحين والحين تسمع خشخشة بصلة تتكسر وهمهمات وصرخات بنت لم تجد زوادتها، وأصوات خيرزانة الريس وهى تدق على قفة أحدهم دقا ملحا متواصلا يستعجل به إنهاء الطعام والمسير.. ولا يلبث الدق أن ينتقل من القفف إلى الأقفية والأجساد، ولكنه لا يتعدى الدق، ثم يصرخ الريس، وحينئذ تقوم الترحيلة فى كتلة ضخمة غامقة اللون ..."

شروق الشمس يشكل الخلفية المرئية لهذا الضجيج النهارى الذى يلتقطه الراوى من نفس الزاوية السمعية البصرية المرتفعة . ونجد هنا تناوبا صوتيا بين مجموعتين من العناصر: تتكون الأولى من مجموعة صوتية تجمع الخشخشة والهمهمات والصرخات، وهى أصوات جماعية، متقطعة، متناثرة، غير منتظمة، تهيمن عليها عناصر المجموعة الثانية : الدق والصراخ. وما يميز عناصر تلك المجموعة هو تناوبها وليس تلازمها كما فى الحالة الأولى: فالدق يتحول إلى صراخ ولا يتزامن معه، وهذا التناوب يكون ما بين أصوات منفردة فى مجموعتها لأن مصدر الصوت واحد : الريس أو خيزرانته. ويتميز الصوت هنا أيضا بتواصله وسرعة إيقاعه المتزايدة ثم تحوله فى النهاية

إلى صرخة منذرة. و ما يجعل تلك المجموعة الثانية هى المهيمنة هو تنامى الأصوات فيها فى اتجاه واحد متطور : تزايد سرعة الدق ثم التحول إلى صرخة، بينما تظل الأصوات الجماعية مشتتة. ويعبر الراوى عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم بشكل اختزالى من خلال التوقف عند تلك التفاصيل الدقيقة لتضخيمها. وهذا الأسلوب يقترب من أسلوب الرسم الكاريكاتيرى الساخر.

و فى موضع آخر نرى تلك الترجمة الصوتية لعلاقة الحاكم بالمحكومين. فبعد اكتشاف اللقيط فى الغيط، بدأ المأمور تحرياته؛ فراح يمشى فى العزبة يفكر ويسأل :

" وتبع المأمور فى ذهابه الخولى وخفير الرى وطنطاوى والأسطى محمد ونفر قليل من التملية" والشغيلة. وساروا صامتين واجمين، والمأمور يبصق تارة فى منديله الأبيض المكور وتارة على قش الطريق المبتل"

الصورة الصوتية هنا تتكون من عنصرين: عنصر صادر عن ممثل السلطة الحاكمة يتردد فى شكل إيقاعى: البصاق تارة فى المنديل، وأخرى على الطريق، وعنصر الصمت لجموع المحيطين التابعين.

نرى الحوار بين الصمت والصوت أيضا فى المشهد التالى:

" وأفاق المأمور من تأمله الطويل للعزبة ومن فيها ودار بعينيه على وجوه الرجال القليلين الملتفين حوله، وكان يتوقف هنيهة عند كل وجه ويحملق، وعند كل توقف كان يصفر وجهه، إذ يكاد صاحبه يشك فى براءة نفسه ويكاد يصعقه أن تطول تحديقة المأمور فيه مرة ثم يشير اليه قائلا :

– إنت."

يظهر صوت السلطة وقد أحاط به الصمت ويعمق هذا الصمت الإفاقة من التأملات والانتقال من صمت العالم الداخلى إلى صمت العالم الخارجى؛ لأن القارئ يصحب السكون فى انتقاله من حالة التأمل إلى الخارج، حيث صمت المحيطين الخائفين؛ فيصبح السكون مزدوجا. والنظر هنا : تحديق المأمور، يحل محل الكلام، ثم تأتى كلمة "أنت" باقتضابها محملة بكثير من المعانى فيعطيها الصمت المحيط حجما ضخما. وهكذا يقوم الحوار بين الصمت والصوت المنفرد بلعب دور هامٍ فى تكثيف توتر اللحظة.

يتحاور الصمت، مع الصوت المنفرد فى المشهد نفسه من الفيلم، لكن يتغير المعنى عنه فى الرواية بسبب تقليل حدة الصراع بين رموز السلطة والمحكومين؟ مما يترك أثره على توظيف الصوت. فانفراد السلطة بناصية الخطاب لا يظهر فى الفيلم بالحدة نفسها. والمشهد السابق من الرواية يتلون فى الفيلم بألوان عدة. يتحلق جمع من الفلاحين كذلك حول الناظر ويشخصون ببصرهم جميعا تجاه العزبة، بينما نجد أن من يتأمل فى الرواية هو فكرى أفندى وحده. ثم تأتى اللقطة التالية لمنظر العزبة من بعيد وهى لقطة تعبر عن وجهة نظر مجموع الناظرين. وإذا كان ما يقطع الصمت فى الرواية هو لفظة "إنت" التى يقولها الناظر ، فإن ما يقطع صمت التأمل فى الفيلم هو صوت أحد الفلاحين الذى يتساءل عن الفاعلة، وهو ما يعتبر تغييرا مهما؛ لأن صوت السلطة ليس هو بالضرورة ما يملأ الحيز الصوتى كما هو الحال فى الرواية. وعندما تعود الكاميرا للفلاحين يبدأ الناظر فى توجيه نظراته الاتهامية التى يطأطئ لها المنظور إليه رأسه. وعندما يقول الناظر جملة: " لازم واحدة من دول" ـ فى إشارة إلى نساء الترحيلة ـ يردد الكل وراءه الجملة نفسها بتأكيد شديد؛ فيظهر صوته بمثابة الصوت القائد. لكن كما ذكرنا لا يعمل الفيلم على تأكيد تلك الهيمنة. ومن هنا نجد أن التعديلات التى أدخلت على المشهد السابق فى الفيلم أدت إلى تخفيف حدة المقابلة بين صوت السلطة وصوت المحكومين.

و إذا كان هناك انفراد فى الجزء الأول من الفيلم؛ فإنه يتعلق بالصمت أكثر منه بالصوت. ففى هذا الجزء يظهر الناظر بوصفه شخصية رئيسة يتبعها السرد. وفى كثير من المشاهد يكون الصمت مصاحبا للقطات مقربة للشخصية تمثل لحظات التفكير من أجل التوصل لشخصية الفاعل وهو يوازى استبطان الشخصية فى الرواية.

أما الأصوات المنفردة الصادرة عن الفلاحين فى الرواية فسمتها التلقائية والفجائية. وهى إما أنين لا يسمعه سوى من يطلقه أو ولولة وصراخ بلا وعى:

" وعبد الله راقد في صحن دارهم الواطئة، بطنه عال، وصوته واهن، ويده المعروقة الصفراء تربت على عبد الله الصغير في ناحية وعلى ناهية وأختها في الناحية الأخرى، ويحس أنه فعلا مريض وأنه عاجز وأنه لولا عزيزة لماتوا جوعا، ومع هذا لا يطاوعه ضميره فيئن وتتقبض يداه وينظر إلى السقف المهبب المنهار بعينين قد كبرهما الداء... ويقول:

– **كده يا رب !.. يرضيك مراتي توكلنا؟**

يسبح الأنين الشاكي والجملة القصيرة الواهنة في بحر من الصمت ترصده عين الراوي وهي ترقب اليد المعروقة في تربيتها على الصغار والعين الناظرة للسقف المهبب في شعور بالعجز. لا يسمع القارئ صوت الألم الصادر عن عبد الله إلا على تلك الخلفية الصامتة. والصمت هنا ليس كلمة يكتبها الراوي، إنما هي صورة يرسمها يحل فيها النظر والحركة الصغيرة والاستغراق في العالم الدخلي للألم محل الكلام.

وإذا كان للعجز أنين، فإن للمظلوم أيضا أنينا. لم تستطع عزيزة مقاومة محمد بن قمرين حين أصبحت في حضنه:

" تريد أن تقاوم ولا تستطيع. تستميت ولكنها يائسة. تصرخ فيتجمع الناس وتصبح فضيحة ومضغة في الأفواه؟ تسكت؟ تعضه؟... كل ما حدث أنها ظلت تئن مذهولة مرعوبة حتى قام... الغيط خال تماما والبهائم والناس تروح من بعيد... سكتت وظلت تئن أنين المظلوم الذى لا يخلى نفسه من مسئولية ظلمه."

نلاحظ أن التعبير عن الشخصية يتناوب فيه صوتها من خلال الأسلوب المباشر الحر: **"تسكت؟ تعضه؟"** مع صوت الراوي المحلل: **" وظلت تئن أنين المظلوم الذى لا يخلى نفسه من مسئولية ظلمه."**

على الخلفية الصامتة نفسها يستمع القارئ للصوت المنفرد المستمر: أنين عزيزة. والتعبير عن الصمت هنا يبدو أكثر صراحة، فهو صراخ مكتوم وصورة بصرية للخلاء ولمظاهر حياة تدور بعيدا. وإذا كان الأنين اختيارا– على ضعفه– من إمكانيتين، إحداهما الصراخ، فإن الصرخة عندما تنطلق في الأجواء تفرض نفسها.

" حين عادت إلى وعيها سمعت، حقيقة سمعت زقزقة خافتة. زقزقة الجنين ما في ذلك شك. ومرة واحدة خرجت منه صرخة.. صرخة خيل إليها أنها ملأت الدنيا كلها وسمعها الناس أجمعون... وارتدت يدها إلى الفم تقفله، وحاولت الفتحة الصغيرة أن تتملص من الأصابع الموضوعة فوقها فازداد ضغط الأصابع. وخافت أن ترفع يدها فيعود إلى الصراخ، وهكذا بقيت يدها."

ينمو الصوت، فمن الزقزقة يصبح صرخة مدوية تعبر عن الحياة. لكن الصمت الذى فرضته عزيزة على طفلها، فقتلته، هو ذاته الذى فرضته على نفسها وماتت به، منذ كتمان الصرخة الأولى، صرخة الاغتصاب، إلى كتمان تأوهات العمل الشاق مع الحمل المضني:

" كان الحزام يخفي بطنها إلى حد كبير... وكان هذا يؤلمها أشد الألم وكانت تتحمل الشدائد حتى دون أن يكون لها الحق في الشكوى."

ثم صراخ آلام الوضع:

" وكلما عوى الطلق المتلاحق في جنباتها انغرست أسنانها لآخرها في الخشب الجاف وتقبضت يدها تعتصر طين الخليج حتى تقذف به وقد فقد ماءه وتجمد."

يتقابل الفعل الصوتي: عوى مع فعل الكتم وتظهر شدة الصوت المكتوم في استخدام أفعال حركية دالة على العنف الجسدي الذى تمارسه عزيزة على نفسها: انغرست وتقبضت.

وأخيرا تحمل نيران حمى النفاس بالصمت نفسه:

" وفي اليوم الثالث بدأت السخونة تتحول إلى نيران تتصاعد من جلدها وجوفها.
كانت قد أصيبت بحمى النفاس
... ولكن آلام الدنيا كلها وحرارتها كان لا يمكن أن تثنيها عن العمل فاستمرت تسرح وتروح وتمسك الخط مثلها مثل بقية الأنفار، تدوخ وتزغلل الدنيا في ناظريها وتغم عليها نفسها، ولكنها تضغط على نفسها وتقاوم وتنحني وتعمل."

و إذا كـان الـراوى لا يسـتخدم هـنا أى كلمات دالة عن الصمت او الصوت ، إلا ان القارئ يشعر بضـجيج : ضـجيج الألم الداخـلى ونـيران الحمـى ، ضجيج العمل فى الحقل والحياة المستمرة فى الخارج، ثم ضجيج تقابل هذين الضدين فى رأس الشخصية.
و أخيرا تطلق عزيزة العنان لصراخها : صراخ التخريف.
" ظل فكرى أفندى واقفا فى مكانه طويلا كمن لا يدرى ماذا يفعل، ينظر إلى المرأة المتكورة فى سوادها على الأرض الخشنة ذات الطوب والقلاقيل، ويعود وينظر للأنفار، ثم يهيم فى سكون الغيط المقيت..
وفجـأة صـرخت المـرأة الـراقدة كمـا يصـفر القطـار عـلى حـين بغتة، ومدت يدها فى وحشية واقتلعت عودين من أعواد التيل ثم انهالت عليهما عضا بأسنانها وقرضا وهى تقول مولولة:
— **جدر البطاطا كان السبب يا ضنايا."**
يـتقابل هـنا سـكون الغـيط وصمت المـأمور الحائـر من ناحية مع صراخ الراقدة من ناحية أخرى. والتشبيه بين الصراخ والصفير، والإشارة إلى عزيزة بكلمة المرأة يدلان على أن هذا المشهد يصلنا من خـلال صـوت الـراوى الخـارجى. ونلاحظ أن معادلة الصوت ـ الصمت ـ تنقلب هنا لصالح جموع الصـامتين؛ فرمـز السـلطة هـو مـن لا يـنطق ، بيـنما يـتوحش صـراخ عزيزة ويأخذ شكلا جنونيا بفجائيته وجرسه ومستواه.
و هكـذا نجـد أن الصـوت الإنسـانى المـنفرد الصـادر عـن الفلاحـين يتخذ موقعه فى ثنائية القاهر والمقهـور. فـالمقهور فـى روايـة يوسـف إدريـس عـندما تتاح له فرصة التعبير الصوتى وحده تخرج كلماته ضعيفة، واهنة وعندما تزداد قوة وتفرض الصمت على القاهر تكون صراخا بغير وعى، تكون ثـورة للجسـد والحـواس عـلى الألم الـذى يصـبح غـير محـتمل ولكنها ليست ثورة واعية تمر عبر مفردات اللغة المنطوقة.
و إذا كانـت عزيزة قد فرضت الصمت على رمز السلطة بصراخها فإن جموع فلاحى الترحيلة قد فرضت أيضا تغيرا فى نوعية المفردات الصوتية المكونة لمشهد العمل فى الحقل ومستواها.
" وحـين انهالـت العصى الخيزران فوق ظهورهم تأمرهم بمواصلة العمل اعتدلت الظهور لأول مرة واستدار أصحابها يواجهون الخولة والسواقين بعيون مفتوحة لا تطرف، ونظرات تنذر بثورة لا يعـلم سـوى الله مداهـا ، ثـورة الصـامتين الذيـن طـال بهـم الصـمت والصبر. والغريب أن الخولة والسـائقين حـين رأوا تلـك الـنظرة بـدأوا يغـيرون طريقـتهم فـى الحـال ، فكفـوا عـن الإهانـات والخيزرانات وبدءوا يتحايلون ويسوقون الرجاوات..."
إن الـنظرة الـتى وجههـا الفلاحـون لـلخولة حتى ولو كانت صامتة إلا أنها استطاعت إعادة تشـكيل الخلفـية الصـوتية للعمـل فـى الحقل؛ فاختفى صوت الدق والصياح وحلت محله نبرات المحايلـة والـرجاء. وفى الفيلم حيث تخف حدة الصراع كما رأينا بين الأقطاب المختلفة نجد أن عـرفة الخـولى يذهـب إلى مـدى أبعـد فى التضامن فيكسر- عندما تموت عزيزة - الخيزرانة التى تستخدم لضرب الفلاحين الصامتين الرافضين للعمل.
رأيـنا كـيف أن الفيـلم ينطلق من رؤية مغايرة تتخفف فيها الواقعية من الأيديولوجيا فتمـيل إلى التسجيلية الحـيادية فـى التعبير عـن إشكالية المكان بأصواته الجماعية. أما بالنسبة للصوت المنفرد فهو فى الفيلم له خصوصيته التى تميزه عن الرواية، فقد رأينا أيضا أن السلطة فى الفيـلم لا تـتمايز صوتيا بانفرادها بالخطاب بالذات كما هو الحال فى الرواية. والصوت المنفرد فى الفيـلم هـو صوت عزيزة وهو يعبر عن ذاتية الشخصية فى تذكرها لحياتها السابقة فى هذا الجزء الـذى يـبدأ باللقطـة المقـربة عـلى عزيزة وهى تنام تحت الظليلة وينتهى عندما ترش جارتها على وجهها ماء فتستفيق من نومها وينتهى التذكر ونعود إلى الحاضر.
و يمـثل اسـتخدام الصـوت المختلف فى مشهد اكتشاف فكرى أفندى لعزيزة تعبيرا دالا على اخـتلاف التـناول الدرامـى فـى كـل من الفيلم والرواية. فكما رأينا ينطلق صوت عزيزة فى الرواية كصفير القطار يباغت فكرى أفندى ويفرض عليه الصمت، بينما يأتى صوت عزيزة فى الفيلم أنينا ضـعيفا وهذيانـا خافتا لا يكاد يتبينه فكرى أفندى ويصاحب هذا الأنين صوت الناى المنفرد باعثا نغمـات حزيـنة تتضـافر مع صوت عزيزة وصورة ناعمة للشخصية فى رقدتها وضعفها فيتحول فى

التو معنى المشهد إلى شيء مختلف تماما عنه في الرواية، ويصبح القصد هو إثارة شفقة فكرى أفندى الذى نرى صورة عزيزة من خلال وجهة نظره، وبالتالى إثارة عاطفة المشاهد تجاه الشخصية التى تحولها الأحداث السابقة إلى قاتلة.

و هذه البداية الناعمة لدخول عزيزة فى الأحداث هى تمهيد للعودة إلى الوراء فى مخيلة الشخصية؛ حيث يتوارى إلى حد ما البعد التسجيلى فى الفيلم فى مقابل تنامى الجانب الحكائى. وفى اللقطات الأولى التى تشير إلى تلك العودة إلى الماضى تعبر الموسيقى عن الانتقال من وجهة نظر الراوى إلى وجهة نظر الشخصية من خلال المزج بين الموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث وموسيقى الفرح: فرح عزيزة وعبد الله. وهذا التداخل يعبر صوتيا عن الانتقال من شكل سردى إلى آخر. ومنذ أن تبدأ عزيزة فى تذكر حياتها السابقة يتخذ الفيلم منحنىً جديدا أكثر ذاتية ويظهر ذلك فى أول لقطة من حكاية عزيزة التى تشهدنا زفتها على عريسها عبد الله، فنرى حبل الأنوار المتأرجح من خلال وجهة نظرها، هى العروسة التى لا تجرأ على النظر أمامها وكل ما تستطيع رؤيته هو منظور جانبى لحبل الأنوار المتأرجح.

و الجزء الذى يحكى الأيام الأولى من زواج عزيزة وعبد الله يكثر فيه الحوار المرح والضاحك بينهما وتهيمن عزيزة على الحوار فى أحيان كثيرة؛ فيتصاعد صوتها داخل الدار وخارجه ويتوارى صوت عبد الله بجانب صوتها. ويعمل الفيلم على رسم شخصيتها بحيث تبدو قوية ذات همة وإرادة عالية، بينما يبهت عبد الله ويبدو تابعا لها حتىفى الجزء الأول من حياتهما قبل أن تبدأ مشاكل العوز والمرض.

و يصاحب الحوار وتتخلله الخلفية الصوتية نفسها المكونة من أصوات الحيوانات والطيور، خرير الماء أو خشخشة أعواد البوص، صياح الأطفال وضوضاء الفلاحين، نداء المنادى فى البلد وغناء الفلاحين... ثم يبدأ الصمت رويدا رويدا فى غزو السرد. عندما يمرض عبد الله تكثر المشاهد التى نرى فيها عزيزة وهى تعمل وتكد خارج الدار فى صمت، ولكن يظل الحوار مستمرا داخل الدار بينها وبين زوجها، حوار تحاول أن تضفى عليه بنبرات صوتها أملا ومرحا يقطع مع النبرات الشاكية وتأوهات الزوج المريض. ومن الملاحظ أن المشاهد الحوارية دائما ما تكون محاطة بمساحات من الصمت. فتبدأ الكاميرا فى الدوران وتخاطب اللقطة المشاهد بصريا فقط، ثم تأتى جملة أو جملتان حواريتان ويعود الصمت؛ قبل أن تنتقل الكاميرا إلى مشهد آخر.

وعندما يتم حادث الاعتداء، تزيد مساحات الصمت، فتسكت عزيزة داخل الدار أيضا وتكف عن الحديث مع زوجها وأطفالها وتبحث دائما عن الانفراد بنفسها فوق سطح المنزل إما لمحاولة التخلص من الجنين أو للراحة من القماط الذى تشد به بطنها طوال اليوم. والصمت الذى يلف الشخصية يكرس وحدتها ويجعلها حبيسة عالمها الداخلى . ففى المقطع الذى تعود فيه عزيزة إلى دارها بعد يوم طويل من العمل، تضع الطعام للزوج والأولاد ولا تتبادل معهم أية كلمة، ثم تصعد إلى السطح. وفى مشهد طويل صامت إلا من صوت تأوهاتها المكتومة والموسيقى تتخلل بعض اللقطات، تجرى عزيزة عدة محاولات للتخلص من الجنين. وعندما تفشل تبدأ فى مناجاة نفسها فى مونولوج شاكى. وتصاحب تلك الوحدة الشخصية عندما تسافر مع الترحيلة. ففيما عدا اللقطة الأولى التى تنخرط فيها فى الغناء مع الفلاحين المرتحلين إلى أرض العمل، نجدها دائما وحيدة، صامتة فى العمل والنوم. ويترك هذا الصمت المصاحب للشخصية، التى نادرا ما تتحول عنها الكاميرا، أثره على المشاهد، فيشيع جو من الكآبة التى تصبغ عملية التلقى بقدر غير قليل من الثقل النفسى.

و فى كل هذا الجزء تلعب الموسيقى دورا هاما فى تلوين التلقى. فعلى االرغم من الاستخدام الميلودرامى للألحان؛ فإن الصلابة التى تبديها الشخصية منذ مرض زوجها وحتى سقوطها هى نفسها مريضة، ونبرات الصوت القوية بالأمل تكسر من التأثير الميلودرامى للموسيقى.

إن الصراع الذى ظهر فى الرواية بين السلطة والمحكومين يتحول فى الفيلم؛ فيبدو صراعا بين الشخصيات فى مجملها من جانب، وثلاثية الفقر والمرض والجهل التى يشير إليها الراوى فى مقدمة الفيلم من جانب آخر. تهبط هذه الثلاثية على عالم الشخصيات هبوطا أشبه بهبوط القدر؛ فتبدو فى صراعها مع هذا القدر أكثر تلاحما مع بعضها البعض ضد قوى أزلية. ففى نهاية الفيلم،

يعود صوت الراوى المتحشرج يتساءل "هل غسلت عزيزة بموتها عار الخطيئة أم أنها شهيدة لخطيئة أكبر منها؟". ثم يذكر التغير الذى طرأ على الترحيلة بشكل عابر وغير محدد بقوله "عندما تحرر الترحيلة من رقهم..." على خلاف الرواية التى تشير إلى ثورة يوليو بشكل واضح : "وقامت الثورة، وصدر قانون الإصلاح الزراعى وباع الأحمدى باشا الأرض للفلاحين." والإبهام الذى يكسو به راوى الفيلم التغير الذى طرأ على الفلاحين يجعل منه تغيرا قدريا هو الآخر غير مسبب تاريخيا، بينما تأتى الجملة النهائية فى كلام الراوى لتضع النهاية الفعلية للفيلم، فما يبقى هو تلك الشجرة التى عاشت فى وجدان الناس وأصبحت رمزا للخصوبة. وإذا كانت الرواية تذكر أيضا هذا التحول من رمز الحرام إلى رمز الخصوبة إلا أن الفيلم يستدرك سريعا بإضافة جملة "فى الحلال لا فى الحرام" غير الموجودة فى الأصل الروائى فى إشارة إلى اختلاف منظومة القيم للمتلقى السينمائى عن تلك المنظومة عند قارئ العمل الأدبى.

رأينا كيف يختلف تناول كلا من الفيلم والرواية لمعطيات القصة باختيار مناطق مختلفة لتكثيف المادة الدرامية، ورأينا التناول المتباين الذى يقدمه كلا العملين لثنائية القاهر والمقهور، مما يؤدى بدوره إلى التأثير على توظيف الصوت والصمت فى العملين سواء على مستوى السرد أو الوصف.

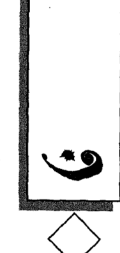
إن تركيز الرواية على مفهوم الكتلة البشرية والأصوات الجماعية الصادرة عنها، يتوازى مع تهميش تفرد الشخصية ويرتبط بإدراك المكان إدراكا يعتمد على صوت الجماعة. بينما تتقاطع ذاتية عزيزة مع الوجود الكلى للمكان فى الفيلم؛ فتتضافر التسجيلية الحيادية فى إدراك المكان مع التعبير الذاتى عن الشخصية فى كلامها وأنينها وصمتها، حيث يوليها الفيلم اهتماما أكبر ويفرد لها مساحات أوسع فى السرد. ويشكل كلا من الصوت والصمت فى الفيلم – فى الحالات غير الوصفية– جزءا من منظومة الشخصية ، بينما يتم توظيف الصوت والصمت فى الرواية بعامة فى إطار ثنائية القاهر والمقهور التى تهيمن على الشخصيات كما رأينا. ويظل الراوى الروائى، مع تركيزه على الشخصية يتناولها تناولا خارجيا حيث تلعب السخرية دورا هاما فى تحييد عاطفة المتلقى والحفاظ على مسافة ذهنية بين القارئ وبينها .وبالتالى يظل كلا من الصوت والصمت أداة من أدوات صوت الراوى (بالمعنى الباختينى لكلمة صوت).

لقد حاولنا فى هذه الدراسة إقامة حوار متبادل ليس فقط بين نصين ينتمى كلا منهما إلى نوع مختلف، لكن أيضا، وذلك هو الأهم، إقامة حوار بين أدوات قراءة للنص تنتمى إلى عوالم نقدية مختلفة. وقد بدا لنا أن المستفيد الأكبر من ذلك الحوار كان النص الأدبى، الذى طالما أفاد الدراسات السينمائية فى السابق بتراث منهجى متعدد الروافد، وبدا لذلك وكأنه يحتل مكانة أعلى فى " تراتب" ما، أراد البعض أن يضع النوع الأدبى والنوع السينمائى فيه. وبطبيعة الحال تنطلق هذه الدراسة من رفض فكرة التراتب والتأكيد على فكرة التخاطب والتحاور والإثراء المتبادل. وقد ساهمت دراستنا للصوت والصمت فى تقديم خير دليل على الإمكانيات العديدة التى تتيحها مفاتيح القراءة السينمائية لتقديم رؤية مغايرة تنعش النص الأدبى بهواء جديد يتيح استكشاف مناطق جمالية أغلق عليها النقد الأدبى أبوابه طويلا.

المراجع :

- CHION, Michel, *La voix au cinéma* Editions de l'Etoile, Paris, 1982.
- *Le son au cinéma* Editions de l 'étoile, Paris, 1994.
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* Albin Michel, Paris, 1994.
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma* Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
- JANKELEVITCH, Vladimir / BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé* Gallimard, Paris, 1978.
- LE BRETON, David, *Du silence* Editions Métailié, Paris, 1997.
- *Le Silence... la Force du vide,* sous dir. Claude DANZIER, Editions Autrement, Paris, 1999.

- MARIE, Michel / VANOYE, Francis, « Comment parler la bouche pleine », *Communication* 38, seuil, Paris, 1983.
- MICHEL, J., *Une mise en récit du silence* José Corti, Paris, 1986.
- MINO, H., *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus* José Corti, Paris, 1987.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence* José Corti, Paris, 1985.



الحداثة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر
أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل؟
قراءة تأويلية فى مشروع الناقدين: مصطفى ناصف وشكرى عياد

عبد الغنى بارة

إن المتتبع للحركة النقدية المعاصرة فى البيئة العربية يجد شبه إجماع لدى أهل الدراية من النقاد على ما يعانيه الخطاب النقدى من أزمات؛ أزمة فى التأسيس لكسب شرعية الوجود كأى مشروع فكرى، وأزمة فى المنهج، الذى به يترجم هذه الشرعية، وأزمة فى المصطلح باعتباره المفتاح الرئيس للولوج إلى بوابة العلوم وعالم المفاهيم والأفكار. ولا تختلف آراء النقاد حول أسباب الأزمة، والتى ترجع، حسب اعتقادهم، إلى المشروع الحداثى.

هذا ما يدفعنا إلى التساؤل، ترى هل هى المرة الأولى التى يجدد فيها الخطاب النقدى مقولاته، ويتبنى مشاريع نقدية مستمدة من الآخر / الغرب، حتى تثار هذه الضجة، أم إن دعاوى التجديد هذه المرة مغايرة للصيحات السابقة؟

لا نجافى الصواب إذا قلنا، إن المشروع الحداثى الذى تبناه نقادنا المعاصرون يختلف عن سابقيه، لا لشئ إلا لأنه يحمل فى طياته خصوصيات فكرية وفلسفية لحضارة مغايرة للحضارة العربية الإسلامية، وهذا ـ فيما نحسب ـ سبب كاف ليحدث شروخا فى جوهر هذا المشروع. كما أن الحداثة فى نسختها الأصلية (الغربية) لا تعدو أن تكون وجها من أوجه المركزية الغربية، التى تسعى جاهدة للتمركز والتكون حول ذاتها، بإرجاع أصول كل الكشوفات العلمية والفكرية والفلسفية للحضارة الأوروبية (الغربية)، من الإغريق قديما إلى أوروبا حديثا، والنظر إلى الآخر/الشرق على أنه أطراف، بل لا وجود له إلا فى كنف المركز/ الغرب.

هذا ما جعل الباحث يتساءل، هل بالإمكان تجريد المناهج الغربية من خلفياتها المعرفية أثناء استيرادها، وتبنيها مشروعا نقديا لمقاربة النصوص، مثلما يتصور بعض الحداثيين العرب، ظنا منهم بأنها نتاج حضارى إنسانى عالمى يليق بكل حضارة يحل بها؟ أم إنه من الصعب فصل المشروع الحداثى الغربى عن الأصول المعرفية التى نشأ فى ظلها؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يصبح تمثل نقادنا لهذا المشروع مجرد دعوة إلى تبنى الحضارة الغربية؟

لكن هل هذا يعنى أن كل المقاربات النقدية، التى اتخذت من المشروع الحداثى الغربى أسا لها، لا تعدو أن تكون ناقلة للحضارة الغربية؟ وإذا كان ذلك كذلك، فهل يتوجب، والحال هذه، أن ينغلق الناقد العربى على نفسه ويتعصب لذاته، حتى لا يقع فى المحظور المستتر وراء هذا المشروع، ويكتفى بما يوجد فى مستودع التراث؟ أم إنه يقف موقفا وسطا، ينفتح على الآخر منتهجا طريق "النقد الحوارى"، يفصل الذات عن الآخر إجرائيا، حتى يحقق مبدأ "الاختلاف"، والاستقلال كذات لها خصوصيتها المتميزة، المتفردة بصفاتها، المشبعة بإرثها الحضارى. وبهذا

يتفادى الوقوع في فخ المطابقة، التي يسعى الآخر/الغرب إلى تحقيقها بوساطة المشروع الحداثي. كما يتوجب عليه ـ في الوقت ذاته ـ الانفصال عن التراث/ الذات رمزيا ـ لا معاداته والانفصال عنه نهائيا، واتهاماته بالقصور، مثلما يفعل نقاد الحداثة ـ حتى يتفادى الوقوع في عقدة تضخم الأنا، أو النرجسية المرضية، التي طالما صحبت نقدنا الإحيائي.

وحتى يخرج الباحث من الجانب التجريدي المثالي إلى السند المادي الملموس، وإضفاء الصبغة التمثيلية، وقع الاختيار على الناقدين: مصطفى ناصف ومحمد شكرى عياد، باعتبارهما من الدارسين الذين حاولوا مواكبة ما جد في عالم النقد دون إهمال التراث العربي، أو التعالى عليه، بل كانا، من خلال النظريات النقدية المعاصرة، يبحثان عن تحديث التراث، والانفتاح على الآخر/الغرب، تحقيقا لمبدأ الاختلاف والمغايرة.

أولا : مصطفى ناصف: وهم سجن اللغة وغربة النقد الحداثي:

إن الحديث عن مصطفى ناصف، هو حديث عن نظرية نقدية في الخطاب النقدى المعاصر، أثبتت حضورها في مرحلة ارتدى فيها النقد لبوس الإلغاز والغموض. فكان ناصف بمثابة الناقد الحصيف، الذى ينظر إلى ما جد في مسرح النقد نظرة المتمرس الذى لا يدهشه طنين الخطاب الحداثي ورنينه.

هذا لا يعنى أن الرجل كان بعيدا عن جو الحداثة وما يدور في مراكزها، بل على العكس، فقد كان من الداعين إلى تجديد مناهج النقد العربى، ولم يكن أقل عناية بالحداثة كما قد يتوهم، وهو من موقعه أسهم في بلورة نظرية نقدية عربية هدفها قراءة الأدب العربى ـ قديمه وحديثه ـ قراءة خلاقة، يحاور فيها الناقد/القارئ النصوص متعاطفا، ومندهشا، ومشاركا في إنتاج دلالاتها، متجاوزا الأحكام القيمية التي عصفت بالنقد العربى ردحا من الزمن، وهو إذ يدعو إلى ذلك، كما يبدو، لا يقاطع المناهج الحداثية، بل كان من القارئين لها، والمنشغلين بهمومها، لكن كان ينظر إليها بعين عربية ترى أن هذه المناهج بقدر ما تعطى فهي تسلب؛ فهم إلى أخذ الصالح منها، مجانبا كل ما يتنافى والخصوصية الحضارية للثقافة العربية..

ولو رام القارئ التدليل على صحة هذه الفروض، فلا يسعه، والحال هذه إلا الرجوع إلى دراسات الناقد مصطفى ناصف[1]، وهى فى مجملها توحى بمأرب صاحبها، أى إعادة قراءة الأدب العربى قراءة خلاقة، وهو ما سيحاول البحث القيام به هاهنا، متفحصا ملامح النظرية النقدية التى يدعو إليها، كاشفا عن ردوده التى دحض بها حجج النقاد الحداثيين، والحلول التى يقدمها لتجاوز الأزمة التى يعانيها الخطاب النقدى العربى المعاصر. والباحث لا يدعى أنه سيقدم عرضا شافيا يثلج له صدر القارئ، بل حسبه أن يقف عند المعالم البارزة من نقد الرجل، لأن ذلك الصنيع يتطلب فضاء أرحب من المساحة المخصصة فى هذا البحث.

أ ـ الحداثة وخطر سجن اللغة:

أثار مشروع استغلاق اللغة فى المشروع البنيوى، الكثير من الجدل بين النقاد، ولم يزل إلى اليوم من أبرز القضايا العالقة فى النظرية النقدية، لا لشئ إلا لأن اللغة تحتل مكان الصدارة فى المشروع الحداثى، ومنذ أن أعلن سوسير مبادئه اللسانية، والتى أصبحت فى ما بعد آليات قام عليها صرح النقد الحداثى فى أوروبا، والجدل قائم حول دور اللغة فى الإبداع، وكما هو معروف، فهذا العالم اللغوى قد أعطى صفة الفردية للكلام كظاهرة موجودة عند الإنسان الفرد، أما اللغة فهى نظام من العلاقات، ماهية كل عنصر داخل النظام وقف على بقية العناصر. فيكون بصنيعه هذا قد أرسى دعائم نظرية جديدة لا عهد للنقد السابق بها.

وصلت هذه المعطيات فى العقود الأولى من القرن العشرين ذروتها على يد الشكلانيين، لاسيما عند ياكبسون، الذى يعد من أبرز اللغويين ممارسة للدراسات التطبيقية على النصوص

الأدبية، فى محاولة مد الجسر بين اللسانيات والأدب. وقد استطاع هذا الأخير بنظريته المسماة "النظرية التواصلية" أن يحدث تغييرا فى وظيفة العناصر داخل منظومة التواصل، فانزاحت الرسالة عن وظيفة التبليغ والإيصال، وأصبحت منغلقة على نفسها باعتبارها نظاما مستغلقا، وغاب الباث المرسل للرسالة بعد هذا، متواريا تاركا مكانه للمتلقى، الذى لم يكن إلا مستقبلا مستهلكا لمضمون الرسالة، فغدا فى المشروع الجديد منتجا للرسالة..

أمام هذا التخلخل الذى حصل فى النقد المعاصر، غابت المفاهيم النقدية التى تتحدث عن المعنى، والسيرة الذاتية لصاحب النص، وأصبح الحديث عن "سجن اللغة" هو البديل. ولعل هذا ما دعا الناقد مصطفى ناصف إلى التحذير من خطورة هذه المقولة، محاولا إبطال صحة حججها، مندهشا للتناقض الذى وقع فيه أصحاب هذا المشروع، إذ يقول: "وما أكثر العبارات التى يتداولها بعض المؤلفين أحيانا فى إنكار الأهداف. يقولون: إن الأدب الحديث لا يستهدف إلا نفسه. أو يقولون إن التعبير وحده هو الهدف. فإذا صح ذلك فلم يدفع الكتاب أدبهم إلى المطبعة، ويلقونه إلى الناس ويتوقعون منهم بعض الرضا أو كل الرضا"[2].

وكأن مصطفى ناصف يرد على مشروع "الكتابة الآلية"، ذى الأصول السريالية، الذى أشاعه أدونيس فى النقد العربى المعاصر، والذى من خصوصياته التجريب الذى يهدف إلى الغموض والإلغاز، وإثبات عجز اللغة عن التوصيل، ولعل ما يزيد من صحة هذا الفرض، هو أن أدونيس لم يكتف بالترويج لذلك النوع من الكتابة، بل احتقر جمهور القراء وأبدى تذمرا من مواقفهم التقليدية.

وما زاد من تعجب مصطفى ناصف، هو أن هذه الدعاوى من لدن نقاد الحداثة، لا تأخذ فى اعتبارها القارئ الذى ستوجه إليه أفكارها، وهى دعاوى تعود فى أصلها إلى الغرب، فيردد قائلا: "ولا نستطيع أن نفهم الأفكار التى نستقدمها من الغرب دون أن نقدر مقاصدنا نحن، واهتمامنا نحن، ومواقفنا من القراء"[3].

واضح من تعليق الناقد هنا أنه يوجه خطابا إلى النقاد الحداثيين، مستغلا ما فى ضمير الجمع للمتكلم من دلالة، مدرجا نفسه مع هؤلاء النقاد حتى يبتعد عن الخصومات النقدية من جهة، ويستطيع من جهة أخرى أن يستميل قلوب هؤلاء النقاد، وهو يستخدم صيغة الجمع الحاملة لمعانى التعظيم.

هذا الموقف أمام هذا النوع من الكتابات، لم ينشأ من فراغ، أو لمجرد رفض المشروع الحداثى، بل إن الناقد يسعى إلى تقليب هذه الآراء وتفتيتها، حتى يكشف تناقضاتها، محاولا إعادة صياغة أسئلة جديدة للنقد، بعبارة أخرى، هو نقد داخلى لهذا المشروع/النص، وبناء الأسئلة/ المشروع/ النص بعد تقويض النص الأول. وكأن الناقد يريد أن يدحض مبادئ هذا المشروع بوساطة منهجه المبتدع، أى النقد الداخلى المستغلق.

ومن الأسئلة التى أعاد الناقد صياغتها، مشروع النقد التاريخى المنزاح من مركز الدراسات النقدية المعاصرة. يقول ناصف، واصفا مأساة الدراسات التاريخية فى ظل النظرة الخاطئة: "ربما وصفنا هذه الدراسات أحيانا وصفا ظالما. وربما خيل إلى بعض الناس فى الوقت نفسه أنها لا تفك أرواحنا من إسارها على الرغم من التعليقات الذكية.. واضح أن الدراسات التاريخية تسعى إلى ما نسميه مقاصد المؤلفين. هذه المقاصد مفاتيح غائبة. ولكل مؤلف مفتاح. وبديهى أن هذا المفتاح قفز الباحث الشخصى. ولكننا نفترض أن القراءة فى ظل المقصد أشبه بعمل مخبر الشرطة الماهر أو نفترض أن هناك حقيقة مركزية فى عقل المؤلف فى لحظة من اللحظات"[4].

لا ضير، إذا، من التوسل بالمنهج التاريخى فى قراءة النصوص قراءة مثمرة، كالتى يدعو إليها الحداثيون، يبقى على القارئ/الناقد أن يحسن توظيف آلياته النقدية فى التعامل مع

النصوص، فالقراءة الواعية ـ حسب ما يقره ناصف ـ هى تلك التى تحاول أن تبحث عن أصل الفكرة قبل أن تصبح إبداعا، وهو عمل أشبه بعمل الشرطى الماهر على حد قول ناصف، الذى يستطيع بذكائه جمع كل الأفكار عن ملابسات الجريمة، حتى يتسنى له الوصول إلى المذنب/ الحقيقة/ المعنى. وهى فكرة لو تأمل فيها القارئ لوجد أنها تكاد تكون الفكرة نفسها التى دعت إليها نظرية التلقى على يد ياوس، عندما دعا إلى حوار الآفاق بين القراء؛ حيث يحاور القارئ المعاصر القارئ القديم من خلال النص بوصفه وسيطا بينهما؛ لتبعث الدلالة من جديد فى نص جديد ينتقل بدوره إلى قارئ فى المستقبل. وهذا القارئ عليه ـ وهو يقدم على عملية الحوار ـ أن يتسلح بمعلومات كافية تسمح له بتحقيق ثمرة الحوار، أى إنتاج المعرفة، بعبارة أخرى، القارئ وهو يقرأ النص الإبداعى يتحاور مع النصوص الغائبة الموجودة فى الفجوات والشقوق ـ التى يتعمد كاتب النص تركها حتى يثير انتباه القارئ ـ ليستكنه الفكرة مركزية الأصل، التى كانت فى ذهن صاحبها الأول، والتى يدين هو بدوره بها إلى غيره، إلى ما لا نهاية من تداخل الأفكار/النصوص.

أليس هذا هو القارئ/ المخبر كما وصفه ناصف، مع أنه لم ينف الجوانب التاريخية للعملية النقدية، وهذه هى الفكرة التى يمكن تسميتها "ترسبات الخبرات القرائية" لدى القارئ، أو البعد الإيديولوجى المتخفى وراء كل قراءة/كتابة. لكن ناصف لا يرى أن عملية القراءة هذه تكون بالوقوف على السيرة الذاتية للمؤلف وإهمال الكلمات داخل التراكيب، وهو الخطأ الذى وقعت فيه الدراسات السياقية، "وإذا كنا لا ننكر فائدة الرجوع إلى بعض التواريخ والسير، فإننا لا ننكر أيضا أن القراءة متميزة عن فن السيرة. كاتب السيرة يحتفل ـ فيما يقول ـ بما كان فى ذهن المؤلف، ولكن القارئ يحتفل ـ على العكس ـ بالكلمات، وما يمكن أن تؤديه فى ظل ارتباطها بمجموع اللغة. هل نقرأ أبا الطيب وأبا العلاء لنكتشف ما عناهما. إن ما نعرفه عن الشعراء بمعزل عن شعرهم جد قليل. إننا نقرأ الشعر من أجل أشياء يمكن أن نكتسبها من كلماته"[٥].

والناقد، إذ يقر هذا المفهوم، يحاول أن يجد ما يبرر به المنهج الذى يدعو إليه، فى إطار ثورته على مبدأ النظام المغلق؛ فقراءة الكلمات داخل النصوص بمعزل عن ظروف أصحابها، ليس لأجل إلغاء الكاتب بوصفه ذاتا مبدعة لها من الخصوصية ما يجعلها متفردة متميزة عن غيرها من الذوات، بل هى دعوة لكسر دعائم الفكرة القائلة، إن الإبداع ترجمة لنفسية صاحبه، أو هو تعويض لحرمان مخزون من الطفولة فى ساحة اللاشعور تطفل إلى شعور المبدع، فبدا فى ثوب الكلمات.

فالقراءة لا تنظر إلى الشخص فردا، بل إليه جماعة، أى على أساس أنه إنسان ينحدر من الشجرة الإنسانية: "نحن نقرأ الكلمات لكى نوسع عقولنا، ونكشف أهمية عامة بمعزل عن الماضى، لأننا ـ كما قلنا ـ أبناء شجرة واحدة"[٦]. وما قام به فى الإبداع لا يعدو أن يكون ترجمة لفكرة الإنسان النائم داخل كل واحد من الناس، الخائف أشد الخوف، المتمرد أشد التمرد، القوى أشد القوة، الضعيف أشد الضعف، "إن كل نص عظيم ليس صورة لنفسية فرد ولا مرآة لعقلية شعب، ولا سجلا لتاريخ عصر، وإنما هو كتاب الإنسانية المفتوح، ومنهلها المورود، وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه"[٧].

هذه الدعوة التى تجرد الإبداع الفنى من الفردية، تتقاطع مع ما أقره "بارت"، من أن فكرة موت المؤلف تقوم على افتراض أن ما يقوم به المؤلف هو نسخ ما فى الكتب والمعاجم وتقديمه إلى القارىء، فهو لم يقم إلا بحسن الجمع والأخذ من مستودع الإنسانية وتاريخها ليس غير، فهو، أى الكاتب، والقول لبارت: " ناسخ سام ومضحك معا" خال من المشاعر والانطباعات،

مخلوق أجوف إلا من هذا "القاموس الهائل الذى يغرف منه كتابة " لا تتوقف"، وتتمثل كل قوته فى مزج كتاباته هنا ومعارضتها هناك دون الإبقاء على أى منها"[8].

هكذا، وتأسيسا على هذا، يبدو أن ناصف ينتقى من المناهج الحداثية ما يخدم فكرة المشروع الذى يسعى لتأسيسه، فهو يقاطع فكرة "النظام المغلق"، ويسلم بفكرة "موت المؤلف" التى كشف عنها البحث من خلال مناطق الفراغ، أو لغة الغياب فى نصه السابق. وهو بذلك - فى ما يحسب الباحث - قد وقع فى فخ التلفيق والانتقائية، ليس لأنه اختار فكرة وترك أخرى، بل لأن فكرة "موت المؤلف" تحمل دلالات غير التى يعنيها الناقد - وهو أن المبدع حين يكتب فهو يعبر لا شعوريا عن إرادة الجماعة التى ينتمى إليها - فهى وليدة التشرذم الذى أصاب الفرد الأوروبى بسبب العقل الأداتى، ذلك العقل الذى جعله يفقد الثقة فى كل يقين موضوعى، حتى فى ذاته، فأعلن عن موت نفسه، باللجوء إلى تيارات الشك والعدمية، التى تعد بداية الإلحاد، هذا من جهة، كما أن هذه الفكرة، من جهة أخرى، هى وليدة النظام المغلق الذى وجه له النقد سابقا.

أفتراه يدرك صنيعه هذا، أم أن تشابه المفاهيم، هو الذى جعل فكرة "موت المؤلف"، التى دعا إليها البنيويون تتلاقى فى التصور - ظاهريا - مع ما يدعو إليه الناقد، وليس أدل على ذلك، فى هذا الصدد، من قوله: "لقد حاول البنائيون التنكر لما نسميه أفق إنسان معين جريا وراء أوهام البحث عن النظام، ليس ثم موقف بلا تاريخ أو موقف بمعزل عن أفق شخصى، لكن سياق الفهم ومواجهته لحركة الفكر، وذاتيته تتعرض كثيرا لسوء الفهم"[9].

ويضيف، قائلا، فى سياق وهم النظام المغلق الذى بناه البنيويون لأنفسهم، "التفسير عمل يعترف بإشكالية التعامل مع نسق لسنا مضطرين من أجل إقامة هذا النسق إلى استبعاد أحكام القيمة. يجب ألا نخجل من الاهتمام بالقيمة بحجة أن القيمة مجرد حديث عن أنفسنا كما يزعم البنائيون. النسق بطبيعته ينطوى على حكم من أحكام القيمة"[10].

هذا يعنى أن الإنسان هو من يقتل الإنسان، وليس النص، كما يقول البنيويون، إذ النص مهما ادعى التفرد والتزم العزلة بعيدا عن الاستعمال الوضعى للغة، فهو - كما ذكر آنفا - يحمل فى ثناياه إيديولوجية معينة، أى معنى، أو قيمة، لكن الذى يقوم بعملية القتل فعلا هو الإنسان قارئا، عندما يلغى إيديولوجية الكاتب من النص بدعوى خصوصية اللغة الإبداعية وانغلاقها على نفسها؛ ليضع إيديولوجيته الخاصة، والتى بها يعلن موته، لأن قارئا آخر سيلغى حضوره ليفرض - هو الآخر - ذاته إلى ما لا نهاية..

فدعاوى البنيوية - انطلاقا من هذا الأفق - لا تخرج، كما قال ناصف، عن كونها أحكاما قيمية من نوع آخر، تسترت وراء ما أحدثته من صخب لمشروعها. فالأحكام المعيارية التى لأجلها تراجعت المناهج السياقية، ظهرت مغلفة بلغة ميلودرامية فى المشروع الحداثى تحت مسميات مختلفة، فالنسق المتوهم هو غطاء يتستر وراءه الإنسان/القارئ، الذى يسعى لتعرية هذا النسق، أى كشف الدلالة القابعة فيه. وهو، إذ يفعل ذلك، ألا ينطلق من حكم قيمى مسبق يقرأ به النص، وعى ذلك أم غاب عنه؟ هل يأتى إلى النص فارغ الذهن؟ ألا يحمل داخله أفكارا ترسبت بفعل القراءة، تحمل بعدا إيديولوجيا معينا، فيسعى وهو يتصارع مع النص، الذى يدعى أنه مغلق على نفسه، لتعرية أبنيته كاشفا عن دلالاته؟

أليس هذا هو ما كان يقوم به النقد السياقى، مع شئ من المبالغة؟ ولو تذكر القارئ مبدأ "أفق التوقعات" عند ياوس، ومبدأ "الجماعة المفسرة" عند فيش[11]، لأدرك أن الأحكام القيمية ما تزال حية فى النقد الحداثى، ارتدت ثوبا ميلودراميا مخادعا ليس إلا. ولو كان البنيويون صادقين فى دعاويهم، لاحترموا النص وأعطوه قيمته التى يستحقها، "علينا أن نجعل للنص احتراما

أوفى. علينا أن نساعده على الحديث. وبعبارة أخرى علينا أن نجرب حرمة النص من حيث هو آخر كامل لا مجرد موضوع نجرب فيه ذواتنا وأهواءنا"[١٢].

كما وقف ناصف عند أبرز علامة فى المشروع البنيوى، والتى تصب دائما فى محاولة فكرة انغلاق النظام، ألا وهى ثنائية اللغة/الكلام، التى أسس بها سوسير اللسانيات، وانتقلت إلى النقد فى إطار علمنة المناهج النقدية. فالبنيوية تعطى الأفضلية فى مشروعها المتوهم للغة كنظام مغلق، أما الكلام فهو فردى مبعد عن مركز التحليل، وبذلك ألغوا حرية الفرد فى الحوار مع النص "وهكذا نجد فى قاع الفكر البنائى انعزالية جاثمة مخيفة. البنائية مشروع يجعل البحث عن التواصل فضولا. فاللغة نظام مغلق تم تكوينه، والعلاقات التزامنية لها أسبقية على العلاقات التطورية، وتزهق اللغة من حيث هى تاريخ لحساب التراكيب، كما تهمل الذات المتحدثة"، مع أن فعل الكلام، والقول لناصف نقلا عن ريكور، " هو الذى يحقق اللغة، لكن هذا الفعل يستبعد من النظريات البنائية أو يستحيل الاعتداد به فى حدودها الصارمة، وذلك إذا استبعدت الذات استبعد فعل التواصل"[١٣].

ألا يكون الكلام من هذا المنطلق، عكس ما أقره سوسير، ظاهرة اجتماعية يتوسل به الإنسان للتحاور مع الآخرين، ليصبح هو الأصل واللغة تابعة له، بعد ما كان العكس فى المشروع السوسيرى، إذ لولا الكلام لما كانت اللغة، بل هو الذى يعطى صفة الموضوعية للغة الإنسانية بفعل التحرك من خلال الحوار والتواصل. لأن اللغة" لا يتجلى إلا فى الحوار. والحوار لا يعنى تسلط قانون أو ذات مفردة. لا يفترض الحوار أن اللغة تملكنا. اللغة نشاط يولد من داخل تجاوز الفرد والشروط معا. ولذلك كان نمو اللغة يعكس فى جوهره التعالى على ما يسمى النزعات الفردية والقهرية"[١٤].

هكذا استطاع ناصف بفضل ما قدمه من حجج، أن يكشف عن زيف النظام المغلق الذى نادى به البنيويون، فمن خلال آرائه يمكن القول، إن البنوية تحليل فردى، قمعى، سلطوى، يسعى لفرض سطوته على النص ليرسم قانونه الخاص، أو كما أسموه " النظام"، حقيقة، إنه النظام السلطوى القهرى للإنسان / القارىء المفروض على النص فرضا، بعد إلغاء أبنيته الأصلية وبناء أبنيته الخاصة. كما كشف عن زيف ثنائية اللغة/ الكلام، التى انبنى عليها الفكر البنيوى، حيث كان الكلام تاليا للغة، وهو فى الأصل روحها وحقيقتها التى لا تنكشف إلا فى إطاره، بفعل الحوار الذى يكون بين مستخدمى اللغة، متحدثين وسامعين.

ما تجدر الإشارة إليه أيضا، هو أن مشروع الحوار الذى يقترحه الناقد بديلا عن مفاهيم المشروع البنيوى، ليس وقوعا فى فوضى النقد التفكيكى، كما حدث فى أوروبا، الانتقال من النقيض إلى النقيض؛ من سجن العقل إلى سجن العدمية، بل إنه يلتقى، فى ما يلتقى مع نظرية التلقى، والنقد الجديد فى شخص ريتشاردز، الذى يبدو أن الناقد يستعين به فى إبطال حجج البنيوية، وتفتيت التفكيك.

الدعوة إلى مشروع الحوار، وإعطاء الكلام فضل القيام بالعملية الحوارية، لا يعنى إلغاء سلطة نظام النص مطلقا، بل إن للنص، كما قال آنفا، حرمة على القارئ مراعاتها أثناء القيام بعملية التفسير، "وبعبارة أخرى إن الحرية تستوعب فى نشاطها احترام النظام، ولا تجعل كسره هدفا كما يفعل دعاة الفوضى"[١٥]. ولم يكتف بهذا، بل هاجم صراحة مشروع دريدا، قائلا: "وقد بلغ هذا العنف قمته فى فلسفة دريدا حتى حيث اجتمع الاختلاف والإرجاء. وعملية توليد المعنى عند دريدا تقوم على ما يشبه الإحباط والهزيمة. فالكمال والاكتفاء الذاتى عدو لهذا الباحث المثير ومناهضة الاحتمالات بعضها فى خدمة ما لا يتحقق أو ما يغيب. وما غاب وما حضر يتعاكسان أو يتناكران أو يسفه أحدهما الآخر. والمقصد من هذه التأملات اقتلاع فكرة الثوابت أو الرواسى"[١٦].

إذا كـان ناصـف يرفض كلا المشروعين: البنيوى والتفكيكى، فما البديل الذى يقترحه؟!
هذا ما سيحاول البحث تتبعه فى العنصر التالى.

ب ـ القراءة التأويلية بديلا:

إن فكـرة الحـوار، الـتى دعـا إلـيها الناقد ناصف، بديلا لتسلط القارئ على أبنية النص لفـرض دلالـته، تجـد جذورهـا فـى الفلسفة الظاهراتية، التى تدعو إلى الانطلاق من النص كسطح يضمر طبقات من المعانى، عميقة لا قرار لها، ويكون القارئ فى الاتجاه الظاهراتى ـ بخلاف ما هو عليه عند البنيويين ـ هو الفارس الذى يصول ويجول فوق هذا السطح بحثا عن الدلالة، هو "إرادة القـوة" بـالمفهوم النيتشـوى، لكـن، وإن ادعـى أنـه يقـرأ الـنص قـراءته الخاصة التى تختلف عن القـراءات الأخـرى، أو حتى عن قراءته لذلك النص فى مرحلة معينة، فإنه لا يدعى أنه وصل إلى دلالة النص، مثلما يقول القارئ البنيوى؛ فهو يفتح باب تعدد القراءات إلى ما لا نهاية، لأنه، أى القارئ، يعتقد بأن النص يتناص مع نصوص سبقته وأخرى تأتى بعده، وما النص المنتج إلا صدى لتلك النصوص الغائبة.

انطلاقـا مـن هـذا المعطـى، يحافظ النص على حرمته، ويبقى ـ دائما وأبدا ـ معطاء يجود على كل من يقبل عليه، دون أن يدعى أنه يملك الدلالة النهائية، لأنه ببساطة مجموعة نصوص. على أساس من هذا، يأتى البديل الذى يتبناه ناصف، لكن هذا لا يعنى أنه يدين بما شرعه أنصار هذا المشروع فى قضية العدمية والفوضى، مثلما فعل التفكيكيون. فهو أقرب إلى نظرية التلقى التى تنحدر من الرؤية الظاهراتية للأشياء. يتحدث الناقد عن المفهوم الظاهراتى للقراءة، فيقول: "يجب كمـا تقـول الفنومنولوجـيا: أن يكـون القـارئ أكمـل مـع ذاته لأنه يستحضر كل ما لديه، وكل ما يعـيش فـى داخلـه، ويدمـج عالـه بعـالم النص أو يضع فهمه لذاته فى الميزان، ميزان التساؤل لا التركيب"(١٧)، ويضيف مبرزا ما قامت به الفنومنولوجيا فى سبيل هدم المفاهيم الوضعية، "التجربة التأويلـية حادثة لغوية بمعنى أن الأدب يخسر ديناميته الصادقة القوية إذا نظر إلى اللغة فى ضوء مقـولات وتصـانيف ثابـتة دأبـت علـيها المعـرفة "الوضـعية" الـتى تقوم على عاطفة من التصورات الخارجة عن الزمان، الأدب تجربة تراوغ كل جهد لاختصارها فى موضوعية الأنماط"(١٨).

هـى، إذن، دعـوة إلى الحـوار والـتفاعل مع بنى النص، لا التسلط عليها، فالنمطية التى تحـدث عـنها، هـى الـتى جعلـت الإنسـان يعتقد بأنه يمكن أن يستعبد اللغة ويختصرها فى نمط بعـينه، متناسـيا أن للغـة خصوصـيتها وحرمـتها، لذا، فالأجدى، والقول لناصف، تبنى التأويل بديـلا، لأنـه "قراءة ودود للنص، وتأمل طويل فى أعطافه وثرائه، وما يعطيه لقارئ مهموم بثقافة الجـيل مـن بعـض الـنواحى. الـتأويل مبـناه الـثقة بالـنص، والإيمـان بقدراته، والاشتغال بكيانه الذاتى، والفوضى المستمرة على تداخلات بنيته"(١٩).

هـذه الـثقة التى يمنحها القارئ للنص وهو يحاوره، تزيد من ثراء الدلالة التى ستولد فى ثـوب نـص جديد بعد الفراغ من العملية، لأن النص سينفتح ويسمح للقارئ بملامسة ما يخفيه فى باطـنه، والقـارئ بـدوره يجـب أن يكون صبورا عاشقا للنص. وبذلك يلتقى الأفقان: أفق القارئ، وأفق النص؛ فتكون الولادة لمشروع نص جديفالتأويل، إذن، هو الذى فتح هذا الحوار الخلاق بين النص والقارىء، ولكن ـ كما ذكر آنفا ـ ليست القراءة بالسهولة التى قد يتصورها القارىء البسيط؛ إذ يتطلـب الـتأويل تمرسًا وفضاءً معرفـيا أرحـب حـتى يسـتطيع هـذا القـارئ اسـتمالة الـنص واسـتدراجه، لأن هـذا الأخـير، مـن التشـابك والـتلاحم بحيث يصعب فك شفراته، لأنه ببساطة مجموعـة مـن النصـوص، الـتى شـارك فـى إنـتاجها عشـرات المؤلفين عبر الأزمنة والأمكنة. لذا؛ فالـتأويل "فـن صـعب المـراس، يسـتنطق فـيه النص من أجل خدمة اتجاهات لها أهمية فى سير

الحياة والفكر، التأويل رؤية للنص من باطنه، وهو بذلك يتميز من التناول الخارجي الذي يهتم بالعلاقة بين النص والبيئة، أو النص والمؤثرات. إذا اهتم الباحث بالمؤثرات ضاع النص"[٢٠].

الجدير بالذكر، هو أن النص، وإن أبدى تمنعه أمام إلحاح القارىء، لا يعنى ذلك البتة أنه يريد أن يتسلط، هو بدوره، بل هو إذ يفعل ذلك، يختبر مدى صدق تعلق القارىء به، وعشقه له، كما أنه يفعل ذلك لتداخله مع النصوص التى أعطته حق الوجود، فهو فى الأصل كان ينتظر الخروج من اللاحياة، وهو فى حالته تلك يشبه أبا البشرية آدم ـ عليه السلام ـ وهو لم يزل طينا، لم ينفخ الله فيه من روحه ولم يعلمه الأسماء كلها؛ لذلك فهو يبقى وفيا لمن وهبه الحياة، أى النصوص الحاضرة/ الغائبة، المقيمة فيه / الغريبة عنه، فهى فيه وليست منه، موجودة فى لغة الغياب، أو هى فى منطقة الما بين: بين الحضور والغياب، وهى الشقوق التى سيلج منها القارىء منصبا نفسه داخلها حتى يلتقى بالغائب / الحاضر، المقيم / الغريب.

وهكذا، يغدو النص عبر القراءة محاورة لغيره من النصوص من قبل ومن بعد، فيكون التأويل، والأمر كذلك، أوسع من أن يخضع لفردية النص، فيكون عبدا له، فهو على العكس من ذلك، "يبحث عن تفاعلات النصوص وجوانبها المحذوفة. النص خطاب يحرك سائر النصوص ويغريها بأن تتقدم إليه. ولذلك كان تفهم النص تفهما للخطاب المتبادل بين النصوص. كل اهتمام يعول عليه يطوى فى داخله إثارة مشكلة أوسع منه. فالنص يتغير إذا أقبل آخر. ومن حق النص القديم أن يغير النص الحديث ـ وقد فعل. تتحرك على هذا النحو نصوص كثيرة كلما احتفينا بنص واحد[٢١]".

وفى مقام آخر، يؤكد مدى قيمة اللغة فى صنعها للحوار بين الأفراد، دون أن تفرض وصايتها على أحد، أو تغتر بنفسها فتتعالى على طالبيها، "اللغة تصنعنا، ولكنها لا تقهرنا ولا تجعلنا عبيدا. اللغة هى الفلك الذى تسبح فيه الكائنات الإنسانية. اللغة أكبر من ذواتنا. اللغة هى حياة كل البشر، كل الذوات. هى الحقيقة فوق الأفراد الذين يشاركون فيها مشاركة جزئية. اللغة هى تعالى الإنسان فوق الجزء والمحدود الفردى"[٢٢].

هكذا، وعلى أساس من هذا الأفق، بدا الناقد مصطفى ناصف منحازا إلى مشروع "النقد الحوارى"، الذى يرجع فى أصله إلى نظرية التلقى عند الألمان، وإلى الناقد الإنجليزى "ريتشاردز" فى مقالاته المبكرة عن علم القارىء، رغم أن نظريته، كغيره من النقاد الجدد، لم تتبلور فى إطار نظرية شاملة مثلما هو الحال عند النقاد الألمان. وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على مدى تأثر ناصف بهذا الفكر.

وخليق بالباحث بعد هذا القول، إن هذا الناقد، وإن أخذ مبادىء ما ارتضاه بديلا فى العملية النقدية عن غيره، كما ثبت ذلك، لكن ذلك لم يكن من مدخل التشكيك فى الأصول التى انبنى عليها التراث الأدبى العربى ـ مثلما فعل أدونيس ـ بل كان دعوة للحوار معه لاستكناه المسكوت عنه فى ما لم يقله النقاد أو تغاضوا عنه، بحكم منطلقاتهم الفكرية أو انتماءاتهم المذهبية، التى كثيرا ما حجبت الحقيقة عن أعينهم، وجعلتهم يغمطون حق هذا الإبداع الإنسانى (التراث) فى أن تكون له خصوصيته التى تعطيه الفرادة والتميز، وتجعله لغة تتواصل عبر الأزمنة والأمكنة مع غيرها، ولعل هذا ما تعلنه عناوين بعض كتبه صراحة (**قراءة ثانية لشعرنا القديم، اللغة والتفسير والتواصل، محاورات مع النثر العربى، النقد العربى نحو نظرية ثانية**). هذا لا يعنى البتة أن الرجل لم يهتم بالأدب الحديث، بل له، أيضا، من الاهتمام الموازى للقديم فى مشروعه.

كما أن سمة الأصالة التى يستشفها الدارس لمشروع هذا الناقد، تكمن فى استيعابه للمناهج النقدية الغربية استيعاب العارف الخبير، الذى يعاين مبديا رأيه، فكما تم كشفه، ناقش البنيوية

ورد حججها المتوهمة، وكذلك مشروع التفكيك وأبطل الفوضى التى يشيعها. وما تجدر الإشارة إليه، هو أن أخذه مبادئ القراءة التأويلية من آراء ريتشاردز أو أنصار نظرية التلقى، لم يكن هكذا اعتباطا، أو انتقاء يقصد من ورائه التأليف بين مبادئ نظريات نقدية مختلفة فى نظرية واحدة، بل إن إدراكه للمزالق التى وقع فيها النقد الموضوعى ـ البنيوى ، لا سيما إهماله عنصر التاريخ فى الدراسات، جعله يلتفت إلى ما أقره المهتمون بهذا الجانب فأخذ ما يتفق ونظرته. ولعل هذا الصنيع يشبه تماما ما قام به "ياوس"؛ إذ قام هذا الأخير بإرجاع التاريخ إلى الدراسات النقدية، بعد أن رأى سيطرة مناهج أخرى كالطبيعية، وعلم النفس، وهذا ما لاحظه ربوبرت هولب، إذ يقول: "يرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقى إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ.. وكان هدفه المحدد هو العمل على إعادة التاريخ إلى مركز من الدراسات الأدبية"[٢٣].

هذا الانشغال بمكانة التاريخ فى الدراسات النقدية، هو الذى دفع بالناقد مصطفى ناصف إلى الرجوع إلى التراث لمحاورته والتواصل معه، لا لتغليبه على المعاصر أو التعصب له، بل من أجل خلق رباط يزيد من تواشج العلاقة بين الماضى والحاضر. ولكن ليس ـ كما يحاول البعض ـ البحث عن كل ما يقابل مصطلحات الحداثة النقدية فى التراث "كلما قرأنا شيئا عصفت بنفوسنا عاصفة لا تهدأ إلا إذا أقمنا علاقة تداخل بين قديم وحديث. ولا يستطيع كثيرون أن يطمئنوا إلى التراث إلا إذا لبس كل يوم لبوسا جديدا، وكان قادرا أن يواجه كل شئ"[٢٤].

ثانيا : شكرى محمد عياد مناهضا لمشروع الحداثيين العرب :

إن العاملين فى حقل الدراسات النقدية، والعاكفين على كشف ما خفى من مكنون اللغة الإبداعية فى النصوص، لا يعدم فيهم بين الحقبة والأخرى ـ جريا على سنن الطبيعة ـ من ينبرى مجتهدا فى الجمع بين الرؤى قديمها وحديثها، واصلا بين الثقافات الإنسانية، محاولا تجنيب معاصريه القطيعة فى الفكر والانغلاق على الذات، فيكون دوره بمثابة الجسر الواصل بين كل هذه التيارات المتباينة المنطلق.

ولعل من أبرز هؤلاء الجسور فى النقد العربى المعاصر الدكتور شكرى عياد الذى تميز فى النقد الأدبى بقدر ما تميز النقد به، فهو نموذج للناقد المتمرس الذى يملك من الحصافة والاتزان والمرونة، ما يسمح له بالتعامل مع كل التيارات المتباينة، ربما قد يقول قائل، إن هذا حكم قيمى، لا تملك أن تقدم دليلا عليه، إلا إذا تحاورت مع نتاجه. أقول، إن الحكم على مدى وجاهة هذا الحكم المسبق سيكون مبررا فى حينه من هذا الحديث، لكن هناك بعض القرائن تبقى عالقة فى ذاكرة الإنسان، يجدها فى مدخل البوابة التى يلج منها إلى عالم العظام من العلماء والنقاد، أقصد ما ناله الرجل من تكريم فى حياته، ولعل أقربها زمنا جائزة الملك فيصل العالمية العربى التى أسندت إليه سنة ١٩٩٢م عن عمله فى مجال ترجمة الدراسات الأدبية والنقدية إلى اللغة العربية[٢٥].

أ ـ أزمة الحداثة العربية:

يرتكز جهد الدكتور شكرى عياد فى دراسته لمشروع الحداثة العربية على البحث فى أصول المذاهب الأدبية والنقدية الأوروبية المعاصرة، هذا لا يجعل القارئ يتوهم أن المذهب إذا جئ به من أوروبا إلى البلاد العربية يجرد من خلفياته وأسسه الفكرية التى نما وأسس بها كيانه فى أرض النشأة. فالاقتباس من هذا المنظور لا يبقى مقتصرا على ظاهر المنهج دون التبعات التاريخية والفكرية المصاحبة له. وهو ما يعكس حقيقة الشطط أو الخلط الذى يلمحه الدارس فى دراسات الحداثيين العرب؛ إذ يعتقد الكثير منهم أن تطبيق المنهج سيفضى بمتبنيه إلى تجريده وبتره من أصوله وعوامل تشكله فى محضنه الأول. وما إن تبدأ الممارسة حتى تنكشف غربة المنهج متجلية

فـي عدة مظاهر؛ كغموض المصطلح والمنهج، تهشيم النصوص الخاضعة للمنهج، وكأن النص أصبح فى خدمة المنهج، لا العكس.

يفتـتح الدكـتور شكرى عياد بداية حديثه بجملة من المقولات لمجموعة من النقاد والأدباء تـدور فـى مجملها حول المشروع الحداثى. ولعل الملفت من هذه المقولات، تلك التى لعباس محمود العقـاد، الـذى يقول: "من الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها فى أوربـة مذهـب جديولكـن من الشر أن تدرس عناوينها وظواهرها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود"(٢٦).

يلمس القارئ من خلال هذا القول إدراك العقاد المبكر لمدى خطورة اقتباس عناوين المذاهب الغربـية، أى قشورها، لما تحمله من أفكار ظاهرة دون البحث فى أصول نشأتها وعوامل تكوينها. ويحـذر العقـاد من عواقب هذا النقل الظاهرى، حيث تصبح معه الذات المستقبلة ذائبة فى الذات المنـتجة، لا سـبيل لهـا إلى الإبـداع إلا فـى كـنف الذات العليا (الآخر)، لأنها فقدت القدرة على اتخـاذ القـرار والإبداع، فأصبحت تحس بالدونية؛ كل ما يصدر عنها من أفعال أقل شأنا من تلك الـتى يؤسسها الآخر ويروج لها فى سوق الفكر، وأمام هذا الإحساس يكون الاحتواء. فالتجرد من الأصل، فالتبنى المفرط لمشروع الآخر، فالدفاع عن أفكاره.

بعـد أن أنهـى عياد عرضه لتلك المقولات، يصل إلى أن الحداثة العربية تعيش أزمة حضارية من الصعب على متبنيها إيجاد الحلول؛ فهل التحديث كلمة تعنى أخذ القشور دون اللباب؟ أزمة الحداثـى العـربى كامـنة فـى هذا الصراع: بين أن يذوب فى لباب الحضارة الغربية وأن يبقى فى الوقت نفسه ينتمى اجتماعيا إلى عالم قديم. هذا هو التمزق الذى يعيشه هذا الحداثى، فهو "يعيش فى العالم القديم بفكر حديث، ويعيش ـ عقليا ـ فى العالم الحديث بمشكلات عالم قديم"(٢٧).

هـذا هـو الـذى يجعل الواحد من هؤلاء يصل إلى درجة التمزق الحقيقى، "تمزق فى الانتماء. فالكاتـب مـنهم منـتم بفكـره أو الأنـا العلـيا إلى العـالم الغـربى الحديـث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعـية، أى بالأنا، إلى المجتمع العربى. وبناء على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته: قارئ عربى ينتمى بفكره إلى العالم الغربى الحديث"(٢٨).

يصل عياد من خلال مناقشته للحداثة العربية المنضوية تحت مظلة الغرب، بأنها مرتبطة مع مـا يحـدث من تغيرات فى العالم، وسيطرة الرأسمالية الغربية مجسدة فى صورة المركزية الغربية، فهـى ـ أوروبـا ـ تـرى فـى نفسـها المركـز الـذى يشع بالمعرفة على باقى الحضارات، فهى المركز وغيرها هامش وأطراف، بل عدم، لا يستقيم لها وجود إلا فى ظل مركزيتها.

ترى هل الحداثة العربية المعاصرة، هى لكسر هذا الشرخ، والدعوة إلى اللامركزية: لا مركزية الفكـر؟ وإذا كـان هـذا هكـذا، فهـل هـذا يعـنى أنهـا تنفـتح على كل حضارة إنسانية تحقق مبدأ اللامركـيزة، لكن هل هذه الحداثة ـ التى سمت نفسها نهضوية، بزعامة خورى، وأدونيس، وأبو ديب ـ سلمت من تأثير المركزية الغربية بعد أن أعلنت تمردها على مصادر تراثها بوصفها معوقات لانطـلاق الحداثـة؟ ألا تجد نفسها بدعواها تلك فى مواجهة جبهتين: جبهة التراث بوصفه يمثل الجانـب التقلـيدى، وجبهة الآخر ـ المركزية الغربية ـ بوصفها الخوف من الوقوع فى هالته وتبنى مشروعاته، التى تصب فى الذوبان فيه دون حرية فى الاختيار؟

الحداثة العربية، انطلاقا من هذا الأفق، تعيش أزمة حقيقية؛ بين أصل يقف حجر عثرة فى وجـه التحديـث، وبـين آخر يدعو إلى التجرد من الجذور والخضوع له. لكن أليس الرفض الكامل للتراث بوصفه مركزية من نوع آخر، يمكن الاصطلاح عليها "المركزية النقلية" أو"القهرية"، والتى تقـف أمام الابتداع وحرية الفكر، على حد قول الحداثيين، هو الذى يوقع أنصار الحداثة العربية فى تناقض؟! إذ كيف يواجهون الآخر/الغرب صاحب المركزية، الذى يهدد كيانهم، إذا انسلخوا

عن أصولهم؟ أم إن دعواهم هذه لا تعدو أن تكون مراوغة على طريقتهم الخاصة، حاولوا من خلالها نسج جملة من الحجج، حتى يبرروا وقوعهم فى قبضة الآخر/الغرب، إن لم يكونوا أعلنوا إذعانهم وعجزهم أمام إغراءاته؟

هكذا كشفت قراءة عياد لنصوص الحداثيين العرب مدى الأزمة التى أفرزتها مفاهيم الحداثة فى البيئة العربية المعاصرة، وأبانت ذلك القلق وتلك الحيرة التى طالما عبروا عنها فى لا وعيهم، أى المسكوت عنه فى خطابهم، ألا وهو الدعوة إلى تبنى المشروع الحداثى الغربى، وهل حل، على حد قول عياد، يبدو مستحيلا، وحتى الذى يقترحه أصحاب القومية العربية أو الإسلام "هو نوع من رد الفعل العاطفى العشوائى، وكأنه سلوك "قهرى" بتعبير علم النفس المرضى، فهو لا يستند إلى معرفة علمية بقوة الإسلام، ولا بنقاط الضعف الحقيقية فى الحضارة الغربية، ولا بشروط الصراع وأهدافه فى العالم المعاصر، حتى يمكنه أن يكون كفئا للمعركة"(٢٩).

لا سبيل - إذا - أمام الذات العربية لتحقيق فرادتها فى الحاضر سوى البحث الجاد المتعمق، الذى ينقب فيكشف عن أسرار وكنه التراث بكل أمانة وموضوعية، ويلتفت إلى المعاصرة مادام ينتمى إليها واقعيا فيحاورها من غير الإذعان لها؛ لأن التعايش مع الحضارة الغربية، تأسيسا على خصوصياتها، يبدو أمرا صعبا، فالحضارة الغربية "تبدو، للنظر الموضوعى الصرف، نموذجا غير جدير بالاحتذاء إذا نظرنا إلى شخصية الإنسان على أنها الهدف الحقيقى والنهائى لأى حضارة. وقصة الأمراض النفسية الشائعة فى العالم الغربى قصة معروفة، وهى علامة واحدة من علامات كثيرة على قصور هذه الحضارة"(٣٠).

إذا كان يليق بالحداثى الغربى، أن يدعو إلى الحرية المفرطة، وإلى انتهاك المحرم، والقيام بالتجريب فى كل ميادين الفكر والمعرفة، فإن الأمر لا يعدو أن يكون تقليدا من الحداثيين العرب للمشاريع الغربية، لأن ثورة الحداثى الغربى لها ما يبررها، وهو ما وصلت إليه الحضارة الغربية من مبالغة فى إعطاء الحرية المطلقة، والسير نحو الفردانية، ولكن ما مبررات الحداثيين العرب فى ثورتهم؟

إنه ببساطة يعانى من أزمة، هو فى نهاية الأمر، "جزء من موقف عالمى متلبس: موقف عالم يريد أن يتوحد، ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة بحيث يخشى أن يفرض التوحيد عليه فرضا، وجزء من موقف متلبس: موقف ثقافة تريد أن تشارك فى صنع العالم الواحد، ولكنها لا تدرى كيف تدخله، ولا أين مكانها فيه"(٣١).

كما أنه من أوجه التباين التى تجعل إمكانية الجمع بين الحداثتين؛ الغربية والعربية شيئا مستحيلا، هو أن الخلفيات الفكرية التى تختفى وراءها الحداثة الغربية تيارات ثورية قامت فى أوروبا على أساس نهضوى، ومعظم الثوريين ينتمون إلى أحزاب سياسية، لكن ما حدث فى البيئة العربية هو تقليد هذه الأفكار عن غير وعى، هذا ما جعل عياد يقول: "فالحداثة عند القوم حداثة ثورية، منبتها الماركسية والوجودية واللاسلطوية.. وأصحاب الحداثة عندهم يعدون أنفسهم ثوريين فى الفن ويدخلون أحيانا فى أحلاف مع الثوريين السياسيين، أما حداثتنا فقد نبتت فى تربة الضياع، وترعرعت فى ظل الاستبداد السياسى، وجرت فى ذيل الأساليب الفنية الضعيفة، فهى لا تملك القدرة ولا الجرأة على نقض شئ من الواقع، إنما قصاراها أن تفقأ عينها فلا تراه. وهى مع ذلك تتبع كل ناعق، وتلقى بنفسها، من الرأس إلى القدمين فى كل تيار"(٣٢).

كما يرى عياد أن من الأسباب الحقيقية لميلاد حداثة عربية مأزومة، هو ما حدث بعد نكسة ١٩٦٧ فى البيئة العربية المعاصرة؛ إذ أضحى الشك يواكب حياة المثقفين الذين فقدوا الثقة فى أنفسهم وفى قياداتهم، فغدا التعبير عن المعنى، أو الحقيقة أمرا مستحيلا لديهم؛ فنهجوا الغموض سبيلا يتأسون به، ويقول عياد: "هذا القلق الفكرى لدى الأديب الشاب، قلق يقرب من الشك فى

وجـود الحقيقة أو إمكان الوصول إليها، يوازى به قلق فنى نابع من أن الشكل القادر على التعبير عن أفكاره، وهو شكل معقد بالضرورة لا يصل إلى الجماهير العريضة (رضوى عاشور ـ كاتبة قصة) وكـثير مـن الكـتاب الشبان يشعرون بعبثية الكتابة عن قضايا الجماهير، فى حين أن الجماهير لا تعرف القراءة "[٣٣].

هذا الموقف الذى أبداه هذا الجيل، يتقاطع، بل يتطابق مع الموقف الذى تبناه أنصار مشروع مـا بعـد الحداثـة فى أوروبا ـ أقصد: أصحاب الاتجاه التفكيكى ـ؛ إذ رفضوا كل يقين موضوعى، ودعـوا إلى العدمـية وزرعـوا الفوضـى فـى كـل ما يحيط بهم، والسبب فى هذا الموقف يعود إلى ما خلفـته الحـرب الكونية الثانية من دمار فى العالم، خصوصا فى اليابان، فلم يكن، والأمر كذلك، إلا الشك وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن إحساسهم وشعورهم حيال العقل الأداتى (التجريبى) المولد للآلـة المدمـرة للإنسـان، والقاتلة لكل شعور وإحساس فيه بالحرية والحياة، لينتقل هذا الشك إلى الفـن والنقد ممثلا فى اللغة؛ إذ بعد أن أعاد أنصار المشروع البنيوى القيمة للغة باعتبارها الأساس الـذى تـنطلق مـنه رحلـة البحـث عـن المعـنى داخل النص، وهى بهذه المكانة تعد ترجمة لسلطة جـبرية أشبه بسلطة العقل، ما دام أن أبنية النص ثابتة، ولا يستطيع القارئ أن يضيف شيئا من عـنده، جـاء أنصار المشـروع التفكـيكى، وسحبوا هـذه اليقينـية مـن اللغة، وجعلوها عاجزة عن الإيصال، بل غير قابلة للتعبير عن معانيهم التى لا معنى لها.

ب ـ موقف من الحداثة:

إن أبـرز مظاهر المبالغة فى مسرح النقد الحداثى، هى الدعاوى المتكررة إلى عزل النص الأدبى عـن جمـيع العوامـل والمؤثـرات الخارجـية، بدعوى أن قيمة هذا النص نابعة من داخله؛ أى من العناصـر الـتى تجعل منه أدبا، أو كما يسميها النقاد "الأدبية". هذا ما جعل بعض النقاد، ومنهم عـياد، يعـيدون الـنظر فى هذا المفهوم، خاصة وأن غلاة الحداثة نفوا ما يسمى بالحقيقة أو القيمة داخـل الـنص الأدبـى، يقول عياد: "ولكن يؤخذ على النقاد الجدد أنهم بالغوا فى تأكيد ما سموه "أدبـية الأدب" إلى درجـة عـزل العمـل الأدبـى عـن جمـيع المؤثرات التى تخرج عن نطاق الأدب نفسـه، وبذلـك ذهـبوا فـى تجـريد الظاهرة الأدبية إلى حد فصلها عن "القيم" التى هى الأصل فى وجودهـا، أو ربطهـا بـنوع واحـد مـن القـيم وهـو القيم الجمالية.. مع ادعاء أن هذه القيم لا تتأثر بالتغيرات الاجتماعية"[٣٤].

فالـنقد مهما ادعى العلمية، ومهما ارتدى ثياب الموضوعية، فإنه يقوم فى الأصل على أحكام القـيمة؛ لـذا فعـزل هـؤلاء النقاد للأحكام القيمية جعل دراساتهم "أضيق من أن تستوعب النقد أو توجـد عـلما للـنقد، وإذا نظـرنا إلى التفسـير على أنه هدف النقد وثمرة التذوق، فلا معدى لنا عن ربطـه بالقيمة، أى بمصـدر المعـانى، لا بالمعـانى قائمة بذاتها. ويمكننا أن ندعى دون أن نخشى الشطط أن كل نقد جيد كتب أو يكتب أو سوف يكتب إنما هو نقد مرتبط بالقيمة.. ونحن نزعم أن النقد يمكن أن يكون علما، ولكن بغير المعنى الوضعى التجريبى للعلمية، وذلك إذا اعتمد التذوق.. أساسا له"[٣٥].

ولم يكـن عـياد هو الناقد الوحيد الذى أقر بحكم القيمة فى النقد، فهناك من النقاد الغربيين مـن التزم بالموقف نفسه. فهذا "تودوروف" من رواد البنيوية يقف موقفا مناهضا للنقد الدوجمائى، الذى ينفى علاقة الأدب بالحياة؛ إذ يرى بأنه "حان الوقت لبلوغ (للرجوع إلى) البدهيات التى من المفـترض عدم نسيانها: للأدب علاقة بالوجود الإنسانى؛ إنه، تبا لأولئك الذين يخشون الكلمات الكـبيرة، خطـاب موجـه نحـو الحقيقة والأخلاق.. ولن يكون الأدب شيئا إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل"[٣٦].

ومن المواقف التي كانت لعياد مع مفاهيم الحداثة، مناهضته لفكرة "موت المؤلف" التي أشاعها بارت وفوكو في النقد الغربي، أو كما أسماها عياد، ترجمة عن الناقد ويمزات، "أغلوطة قصد المؤلف"، وخطورة هذا المسلك، والقول لعياد: "لا تنحصر في إسقاط قصد المؤلف نفسه، من الحساب، بل في إسقاط المعنى الكلي كقيمة، وهذا ما يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبي، ومن النقد تبعا لذلك"[٣٧].

مما تقدم، يمكن القول، إن الحداثة العربية التي يحتاجها الأدب العربي يجب أن تنبع من داخله؛ إذ لو رجع القارئ إلى العصر الجاهلي، وهو العصر الذي ارتضاه الحداثيون حقلا لدراساتهم، لوجد أن الشعر كان ألصق ما يكون بالواقع، لهذا تبدو الحداثة الغربية مفروضة على الثقافة العربية فرضا، بدعوتها إلى عزل الأدب عن الواقع الذي ساهم في إنشائه، لا سيما دعاوى البنيوية، فقد أبان التحليل أن نظرية القراءة، أو التأويلية، تعترف ضمنا بالواقع الذي ساهم في إبداع النص، من خلال كشف القارئ له عن النصوص الغائبة، أو حتى الاهتمام بما يسمى أفق توقع القارئ، فهو تعبير عن الواقع الفكري الذي ينتمي إليه هذا القارئ، والذي يحدد مدى كفاءته في مقاربة النص.

هذا، وقد بدا البحث ـ كما قد يعتقد القارئ ـ في بداية حديثه عن الدكتور شكري عياد مستعجلا في الحكم عليه، قبل تناول مواقفه النقدية، وهاهو قد أزاح هذا الشك، فيما يعتقد، إذ اتضح أن هذا الناقد كان يتعامل مع عناوين الحداثة تعامل الناقد المتفحص، الذي لا يسلم بفكرة إلا إذا أخضعها لقسطاس العقل والتحليل، وقد استطاع، كما تكشف النصوص السابقة، أن يبين الأسباب الحقيقية التي جعلت الحداثة العربية مأزومة، والتي تعود إلى التباين في المنطلقات الفكرية بين الحداثتين؛ الغربية والعربية، أضف إلى ذلك غياب الوعي لدى النقاد الحداثيين العرب؛ إذ هالهم التطور المذهل الذي وصلت إليه الحداثة في الغرب، فانهالوا عليها متلهفين، دون تمحيص أو دراية بخصوصياتها المعرفية التي أفرزتها، فكانوا مترجمين لعناوين هذه الحداثة وناقلين أوفياء لنسختها الغربية، وكان الأجدر أن يكونوا محاورين واعين لما يترجمون.

كما استطاع أن يكشف عن الزيف الذي تخفيه المناهج الدوجمائية التي تدعو إلى علمية النقد، فهي، وإن دعت إلى عزل النص عن العوامل الخارجية، فليس بمقدورها نكران حكم القيمة، فكل عملية نقدية، سواء أكان داخل النص منطلقها أم خارجه فهي تحتوي على حكم قيمة، غير أن الفارق بين النقد الانطباعي والنقد الحداثي يكمن في كون الأول بالغ في استخدامها حتى أصبحت معيارا قارا يسبق كل تحليل، مما أدى إلى إساءة فهم الكثير من النصوص، التي كشف النقد الحداثي في ما بعد عن قيمتها، والثاني، وإن بدا مصادرا لهذه الأحكام إلا أنها ظهرت في جانب آخر، ألا وهو القارئ المبدع؛ فقد ظهر اليوم بعد ذيوع نظرية التلقي ما يسمى علم نفس القارئ، وهو الذي يهتم بالاستعدادات النفسية للقارئ، وهذا ما دعا إليه الاتجاه النفسي قبله، إلا أن المعنى كان الكاتب.

هكذا، من خلال هذه الكشوفات يظهر شكري عياد ناقدا قارئا لما يروج في الساحة النقدية، لا ينتصر لاتجاه على آخر، ولعل هذا ما جعله ينتقل في كل مرة من اتجاه نقدي إلى آخر، حتى لا ينغلق على نفسه ويعلن تعصبه لكل جديد، بل كان جسرا واصلا بين القديم الأصيل والجديد الدخيل، ففي حوار معه سألته ناقدة، كانت تلميذته، قائلة له: "الناقد إذا نضج استقر على مذهب معين، ونحن لا نعرف لك مذهبا معينا في النقفما تفسيرك لذلك؟"، فيرد قائلا: "وكان الجواب في ذهني حاضرا: أنت يا سيدتي صاحبة مذهب في النقد، أعلنته في أول بحث كتبته، وما زلت تتمسكين به، فهل تحسبين أنك بدأت ناضجة حقا، أم أنه يكفي ليكون الناقد ناضجا أن يستقر على مذهب كما يستقر في بيت يسكنه"[٣٨].

وهكذا؛ فالحداثة عند كل من ناصف وعياد، كانت حوارا يسع كل التصورات؛ إذ حاولا تأصيل الدخيل وغرسه فى تربة الثقافة العربية، حتى يتكيف مع بذور هذه الثقافة ويصبح طرفا فاعلا فيها بعد أن يفقد خصائص البيئة التى رحل منها، وقد بدا واضحا كيف أن هذين الناقدين كليهما دعيا إلى مبدأ "القراءة الخلاقة" و"الحوار الفعال" مع النصوص، مع أنهما استقيا ما روجا له من الثقافة الغربية إلا أنهما كانا فاعلين لا منفعلين، فأخذا من الحضارة الغربية الحوار منهجا تلتقى فيه أطراف المنظومة الإبداعية للتحاور فى ما بينها دون أن يقصى طرف غيره، بل هو حوار يجعل من الإبداع نصا مفتوحا، قابلا للتأويل اللامتناهى، المتعدد بتعدد أفق توقعات القراء، لكن ليس ضربا من فوضى التفسير أو اللعب الحر، والرقص على الأجناب كما هو عند أنصار التفكيك.

هذه الحوارية التى غدت منهجا رائجا فى خطاب الحداثة العربية، تعد مكسبا للنقد العربى المعاصر، الذى ظل طيلة عقود القرن العشرين سجين أحادية المنهج، التى أغمطت حق الكثير من الروائع، فقتلتها فى مهدها. كما استطاع هذا المنهج أن يكشف لكثير من الباحثين عن الخلفيات التى استند إليها الحداثيون العرب، كما تمكن من إعادة النظر فى التراث العربى؛ إذ من سماته هو تجريد الذات من ذاتيتها حتى لا تقع فى عقدة تضخيم الأنا، فأعاد قراءة التراث قراءة موضوعية خلاقة.

ومهما يكن من اختلاف بين أصحاب الحداثة العربية: الغربية الأصل، وذات المنحى الحوارى، ممثلة فى مشروع "ناصف" و"عياد"، فى طرائق تحديث الفكر النقدى فى الثقافة العربية المعاصرة؛ فإنهما استطاعا بفضل صراعاتها أن يفتحوا النقد العربى على آفاق معرفية جديدة لم يكن ليستوعبها. هذا الاختلاف هو الذى ولد حب الاجتهاد والبحث، وحتى وإن لم يشهد ميلاد حداثة عربية أصيلة، فإن ما أشاعه هذا الاختلاف - إذا وجد من يهتم بالجمع والترتيب - فسيكون، لا محالة، مشروعا لقيام حداثة عربية.

الهوامش:

(١) ينظر فى هذا الصدد إلى دراساته التى تحمل مشروع القراءة الإبداعية للنصوص الأدبية:
- قراءة ثانية لشعرنا القديم.
- طه حسين والتراث.
- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد.
- الوجه الغائب.
- اللغة والتفسير والتواصل.
- محاورات مع النثر العربى.
- النقد العربى: نحو نظرية ثانية.

(٢) مصطفى ناصف: **اللغة والتفسير والتواصل**، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رجب ١٤١٥ هـ يناير/كانون ثان، ١٩٩٥ م، ص١٣.

(٣) نفسه، ص١٦.

(٤) نفسه، ص٤٦.

(٥) نفسه، ص٤٧.

(٦) نفسه، الصفحة نفسها.

(٧) نفسه، ص٧٧.

(٨) محمود خضر خربطلى: إشكالية موت المؤلف، مجلة"الأدب" ع٤، جامعة قسنطينة، ١٩٩٧، ص٢٨٦.

(٩) مصطفى ناصف: **اللغة والتفسير والتواصل**، ص١٦٠.

(١٠) نفسه، ص١٨٥.

(١١) ينظر: عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة** (من البينوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩، ص٣٢٨. محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة، إلى دراسة النص الأدبي، مجلة **عالم الفكر**، الكويت، م٢٣، ع١٠٢، ١٩٩٤، ص٣٢١.

(١٢) مصطفى ناصف: **اللغة والتفسير والتواصل**، ص١٧٦.

(١٣) نفسه، ص١٨٩.

(١٤) نفسه، ص١٩٠.

(١٥) نفسه، ص١٩٤.

(١٦) نفسه، ص١٩٩.

(١٧) نفسه، ص١٧٤.

(١٨) نفسه، ص١٧٥.

(١٩) مصطفى ناصف: **محاورات مع النثر العربي**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رمضان ١٤١٧ هـ فبراير/شباط ١٩٩٧ م، ص٧.

(٢٠) نفسه، الصفحة نفسها.

(٢١) نفسه، ص ص١٠ — ١١.

(٢٢) مصطفى ناصف: **اللغة والتفسير والتواصل**، ص٢١٣.

(٢٣) روبرت هولب: **نظرية التلقي**: ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٤، ص ص١٤٣، ١٤٤.

(٢٤) مصطفى ناصف: **اللغة والتفسير والتواصل**، ص٢٤٧.

(٢٥) د.عبد السلام المسدي: **ما وراء اللغة** (بحث في الخلفيات المعرفية)، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٩٤، ص١٦٧.

(٢٦) شكري محمد عياد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣، ص١١.

(٢٧) نفسه، ص١٣.

(٢٨) نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٩) نفسه، ص١٥.

(٣٠) نفسه، ص١٧.

(٣١) نفسه، ص١٨.

(٣٢) شكري محمد عياد: **دائرة الإبداع** (مقدمة في أصول النقد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤٠.

(٣٣) شكري محمد عياد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، ص٥٠.

(٣٤) شكري محمد عياد: **دائرة الإبداع**، ص٢٩.

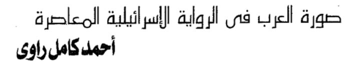
(٣٥) نفسه، ص٥٠.

(٣٦) تزفيتان تودوروف: **نقد النقد**، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص ص ١٤٩-١٥٠.

(٣٧) شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، ص ٦٤.

(٣٨) شكري محمد عياد: العاشق المصري، مجلة "**العربي**"، وزار الإعلام، الكويت، ع٤٩١، أكتوبر، ١٩٩٩، ص٨٣.

آفاق





صورة العرب فى الرواية الإسرائيلية المعاصرة

أحمد كامل راوى

فى البداية لم يفكر واحد من زعماء الصهيونية الأوائل فى العرب ورفعوا شعار فلسطين أرض بلا شعب. وفى تقديرنا أنه حتى الذين ليسوا عربا أو صهيونيين بالطبع سيتعذر عليهم القبول بفكرة الفراغ هذه، والحقيقة كما نراها هى أن التراث الاستعمارى الأوربى قد أوجد القاعدة الفكرية لهذا التصور، إذ استباح الأوطان دون أن يقيم لسكانها وزنا أخلاقيا أو إنسانيا أو حتى عضويا. ولأن الصهيونية حركة استعمارية فقد ورثت هذه الاستباحة دون أن ترى فيها غضاضة أخلاقية إنسانية.

فيما بعد عندما أدرك المفكرون الصهيونيون أنهم لا يمكن أن يتجاهلوا العرب إلى الأبد؛ لجأوا إلى تصوير العرب على النحو الذى يبرر المشروع الصهيونى أخلاقيا وتاريخيا وحضاريا؛ حيث نظر الزعماء الصهاينة إلى العربى على أنه متخلف ويمثل التدنى الحضارى لأنه ينتمى إلى الشرق، على عكس اليهودى الذى يمثل التقدم والتفوق الحضارى لأنه ينتمى إلى الغرب. ويتضح هذا من كلام هرتسل (الزعيم السياسى للحركة الصهيونية) عندما حاول إقناع الدول الأوربية بإنشاء دولة يهودية فى فلسطين فقال لهم: "إن هذه الدولة سوف تكون حائطا آسيويا للدفاع عن أوربا، وحصنا منيعا للحضارة ضد الهمجية الشرقية التى يمثلها بطبيعة الحال العرب.

كما رأى هرتسل أن العربى الذى يمثل الشرق المتخلف سيسعد بهجرة المستعمر اليهودى لأنها ستجلب له وللشرق الازدهار والرقى، وستعود عليه بالمنفعة، ولذلك وصف هرتسل فى كتابه "**أرض الميعاد**" شخصية رشيد العربى بأنه ينظر نظرة إيجابية إلى الاستيطان اليهودى الذى جلب البركة والخير على أبناء شعبه"[1].

وفى عام ١٨٩١ نشر أحاد هاعام (الزعيم الروحى للحركة الصهيونية) عقب زيارته لفلسطين مقالا بعنوان: "**حقيقة من فلسطين**" عبر فيه عن نظرته ونظرة زعماء الصهاينة إلى العرب وقال فيه: "نؤمن أن كل العرب متوحشون صحراويون، شعب يشبه الحمير، لايدركون ما يدور حولهم، إنهم مخادعون وماكرون ويسعون لاستغلالنا قدر استطاعتهم"[2].

ويصف جوزيف باراتز فى كتابه: "**قرية بجانب الأردن**" الفلاحين العرب الذين جاءوا يتفرجون بسكون تام على المعجزة الحضارية التى يقيمها اليهود. إن الحركة الوحيدة التى تبدر من هؤلاء الفلاحين هى تسللهم على غفلة لسرقة شىء من المحصول الوفير أو الثمار النضيرة التى أنتجها الصهيونيون. والفلاح العربى هو متخلف، لص، منحط وقذر"[3].

أما أهارون أرونسون أحد زعماء المستوطنين الصهاينة فقد حذر الرواد الصهاينة من أن يقطنوا بجوار الفلاح العربى القذر الجاهل الذى تتحكم فيه الخرافات، وأكد لهم أن كل العرب مرتشون"[٤].

أما زئيف جابوتنسكى فقد عبر عن احتقار الزعماء الصهاينة للعرب وعنصريتهم بقوله: "نحن ننتمى إلى أوربا وساعدنا فى خلق ثقافة الغرب، أما الشرق وما يحتويه من سكان فهم مجموعة من الرعاع يتعالى صراخهم، كما أظهر عنصرية وكراهية تجاه العرب بالذات وقال: إنهم مجرمون يقتلون الأبرياء، يقومون بأعمال سلب ونهب واغتصاب"[٥].

وعلى ضوء ما سبق يمكن أن نلخص نظرة الزعماء الصهاينة إلى العربى فيما يلى: متخلف، همجى، يشبه الحيوان، مستغل، مخادع، لص، مرتشى، مجرم، قاتل ومغتصب. وتجاهل هؤلاء الزعماء الجوانب الإيجابية فى العربى تماما. ويمكن القول إن النظرة إلى العربى بهذا الشكل كانت بهدف تبرير الاستيلاء على أرضه وإبادته.

أما نظرة المجتمع الإسرائيلى إلى الشخصية العربية فتتخذ ثلاثة اتجاهات رئيسية:

الاتجاه الأول: الشخصية العربية فى نظر الصفوة الحاكمة:

ونستطيع أن نستخلص إطارا لبناء الشخصية العربية كما تصوره الصفوة اليهودية، وهذا الإطار يتضمن عدة عناصر:ـ

أـ العدوانية : تتسم الشخصية العربية فى نظرهم بعدوانية أصيلة، ويرون أن اليهود شعب مسالم، ويقررون أن العرب يحبون الصراع والحرب، ويردون هذه العدوانية الأصيلة فى الشخصية العربية إلى الإسلام الذى نادى بسمو المسلمين على غيرهم بالإضافة إلى أنه ذو نزعة حربية.

ب ـ الانفعالية : وهذه الانفعالية ترد فى نظرهم إلى ضعف حضارى، والعالم العربى فى نظرهم يعانى من أزمة هوية أدت إلى شعور العرب بالإحباط. ويرون أن العرب قد تخف درجة انفعالهم لا ضعفهم.

ج ـ الشعور الحاد بالإحباط: إن فشل العرب فى عمليات تحديث مجتمعاتهم قد عكس نفسه فى صورة شعور بالإحباط، خصوصا حينما يقارنون بين ما حققوه وانجازات إسرائيل.

الاتجاه الثانى : الشخصية العربية فى نظر العلماء.

يرى العلماء الإسرائيليون أن الشخصية العربية تتسم بالجمود والتصلب وغير قادرة على تجاوز سلبياتها العديدة نتيجة سمات غريزية تتسم بها.

الاتجاه الثالث : الشخصية العربية فى نظر الرأى العام الإسرائيلى:

أما تصور الرأى العام الإسرائيلى عن الشخصية العربية: فنجد أن هناك أفكاراً قومية نمطية عن العرب لدى الرأى العام الإسرائيلى، وبصفة عامة فالعرب يتسمون فى نظر الغالبية العظمى من الإسرائيليين بأنهم كسالى، ذكاؤهم منخفض، تملؤهم مشاعر الحقد تجاه إسرائيل، قساة، خونة وجبناء"[٦].

ومن الجدير بالذكر أن وسائل الإعلام لعبت دورا كبيرا فى توجيه الرأى العام فى المجتمع الإسرائيلى، ولأن وسائل الإعلام خاضعة للصفوة، فقد صورت الشخصية العربية بصورة تتفق مع رأى الصفوة، ويقول الأديب عاموس عوز عن الأوصاف التى وصفت بها الشخصية العربية فى الفيلم التليفزيونى المأخوذ عن رواية **خربة خزعة**: "إن العرب الذين يظهرون فى هذا الفيلم ليسوا عربا يمكن أن يصيبوا شبابنا بالضرر، ويغرسوا فيه تعاطفا مع العدو. إن العرب فى الفيلم يظهرون كعادتهم: ذوى شوارب كثيفة تغطى وجوههم، وحائكى مؤامرات، وبدائيين للغاية، وأحدهم يتمرغ فى قيئه، بائسين بعض الشئ، بائسين بذنبهم وليس بذنبنا، من ذا الذى قال لهم أن يتعاركوا معنا"[٧].

ويقول الناقد جدعون عوفرات عن تأثير الصحافة على نظرة الإسرائيلى للعربى: "إن العربى الذى يعرفه الإسرائيلى هو ذلك العربى الذى يقاتله كما تصوره الصحافة"[8].

ولعبت السينما الإسرائيلية دورا هاما فى توجيه الرأى العام وأثرت على نظرته إلى الشخصية العربية حيث إنها قامت بتشويه صورة العرب، فصورتهم على أنهم "مخربون، قطاع طرق، جواسيس، إرهابيون، متخلفون، بينما تظهر إسرائيل متقدمة، منتصرة ومتحضرة، ويظهر هذا بوضوح فى أفلام: "ليلة فى طبرية" ، و "حقيبة القاهرة" ، و"ثقب فى القمر"[9].

ومما لاشك فيه أن الإسرائيلى لايختلف عن أفراد الشعوب الأخرى؛ فهو يتخد من الكلام الذى يقرأه فى الصحف والمجلات، أو مما يتابعه فى وسائل الإعلام المرئية والمسموعة حقيقة مسلما بها ولا حاجة لإثباته، ويقتنع به اقتناعا كاملا. ولأن وسائل الإعلام خاضعة للصفوة؛ فإن الرأى العام لا يختلف كثيرا عن رأى الصفوة.

ويتضح مما سبق أن التصور الإسرائيلى للعرب يطابق تصور زعماء الصهيونية، وجاء ليكمله ويضيف إليه الكثير من الصفات السلبية. ويمكن القول إن هذا التشويه وتلك الصفات السلبية لم تكن موجهة ضد العربى الفلسطينى بهدف إيجاد الأسباب المنطقية لسلب حقوقه وسرقة أرضه فقط، ولكنها أيضا موجهة إلى العرب بصفة عامة للنيل من تراثهم العريق وحضارتهم والتقليل من شأنهم.

صورة العرب فى الأدب العبرى عبر المراحل المختلفة:

مرحلة ما قبل قيام إسرائيل:

بعد أن اشتد التيار الصهيونى بين اليهود فى أوربا، دفع الحماس للأفكار الصهيونية الأدباء للهجرة إلى فلسطين وممارسة نشاطهم الأدبى هناك، وقد صدرت الكثير من الروايات الصهيونية فى فلسطين وتركزت أهدافها ومضامينها على "تمجيد التراث اليهودى، ووصف بدايات الحياة اليهودية على فلسطين والصراعات النفسية والروحية التى خاضها اليهود فى محاولة التكيف مع الحياة الجديدة، والتعبير عن الحياة فى المستعمرات وإظهار اليهودى فى صورة مثالية أسطورية فى محاولته للتغلب على الغربة النفسية والروحية.

ونجد أن انتقال اليهود من أوربا إلى فلسطين واختلاطهم بالعرب أدى إلى ظهور الشخصية العربية فى الأدب العبرى عامة، وفى الرواية بصفة خاصة.

فعندما انطلق أفراد الهجرة الأولى (١٨٨٢ - ١٩٠٣) إلى فلسطين أخذوا يكتبون عن فلسطين بصورة رومانسية، حالمة وتفاؤلية، وقد ساد النتاج الروائى الذى يتناول الشخصية العربية عند أدباء هذه الفترة الاتجاه الرومانسى، التفاؤلى؛ حيث جذبت هذه الشخصية الرواد اليهود فى فلسطين، وراح الأدباء يصورون العرب تصويرا رومانسيا. وصور أدباء الهجرة الأولى، فى رواياتهم البدو كيهود خيبر، وهم امتداد ليهود الصحراء الذين يعيشون على معجزات وأساطير رومانسية شرقية. ويظهر هذا الاتجاه فى رواية الكاتب زئيف يعبتس: **"عيد رأس السنة بين الأشجار"**. كما نشر الأديب موشيه سميلانسكى، الذى ينتمى تاريخيا إلى فترة الهجرة الأولى، الكثير من القصص عن العرب ومن أهمها **"لطيفة"** وهى واحدة من أبرز أعماله الأدبية التى عبر فيها عن انجذابه الرومانسى لمفردات الواقع العربى.

أما السمة المميزة لأدباء الهجرة الثانية (١٩٠٤ - ١٩١٤) فهى أن تناولهم للأوضاع اليهودية فى فلسطين لم يكن فى غالبه حالما ورومانسيا كما فعل أدباء الهجرة الأولى، بل سيطر عليهم الاتجاه الواقعى عند وصف هذه الأوضاع. ورأى الأدباء ضرورة سيطرة الواقعية، والنظر للعرب نظرة

عدائية لا نظرة رومانسية تفاؤلية، لأن العرب هم أعداء الصهيونية الحقيقيين. ويقف على رأس هذا الاتجاه الأديب يوسف حاييم برينر الذى يعتبر أحد رواد الصهيونية العمالية. فمنذ اللحظة الأولى لوصوله إلى فلسطين عام ١٩٠٩ اتبع الأسلوب الواقعى، كما تطرق فى أعماله عن العرب إلى الموضوع القومى العربى ورأى أن العرب على الرغم من ضعفهم إلا أنهم أسياد البلاد وأصحابها ولم يؤمن بالرومانسية والمشاعر الطيبة بين الشعبين.

وقد عارض برينر بشدة إقامة علاقات طيبة بين الشعبين قال: "لا أدرى كيف تحدث البعض عن محبة جيراننا العرب؟ أو عن إضفاء المثالية على علاقاتنا معهم؟ فهذه المثالية لن تتحقق، إنهم رغم تدنيهم الثقافى يسيطرون على هذه الأرض. ومن الضرورى أن تسود الكراهية فيما بيننا بل يجب أن تستمر. من الضرورى أن نبقى هنا وملعون كل من يتحدث بهذه الرقة عن المحبة، من الضرورى أن نتفهم الوضع دون أية عواطف أو مثاليات"[١]. وقد عبر برينر عن هذا كله فى رواية **"ثكل وفشل"** ١٩١٤.

وإذا نظرنا إلى النتاج الروائى الذى يتناول الشخصية العربية فى فترة الهجرة الثالثة (١٩١٩ - ١٩٢٣) نجد أن نظرة الأدباء فيه لا تختلف كثيرا عن فترة الهجرة الثانية، حيث سيطر على الأدباء الاتجاه العدائى للشخصية العربية. والملاحظ أن الأدباء لم يكتفوا بهذا فقط، بل أخذوا يشككون بشدة فى الاتجاه التفاؤلى الرومانسى محاولين من خلال رواياتهم إثبات فشله، واستحالة إقامة علاقات طيبة مع العرب فى فلسطين، لأن العربى - من وجهة نظرهم وكما صوروه فى رواياتهم - عدوانى يكره اليهود ويرفضهم، وأى محاولة من قبل اليهودى للتقرب من العربى لإقامة علاقات إنسانية معه فإنها تبوء بالفشل الذريع، وهذا ما نراه فى رواية: **"أيام وليالى"** ١٩٢٦ للأديب نتان بيسطربيتسكى والتى نشرت فى فترة الهجرة الثالثة.

ويبرز الصراع بين الاتجاه الرومانسى التفاؤلى وبين الاتجاه الواقعى بشكل جلى فى هذه الرواية. ويرجح الأديب الاتجاه الواقعى العدائى.

ومما لاشك فيه أن المصادمات العنيفة التى وقعت بين العرب واليهود فى هذه الفترة جعلت الأدباء يدركون الرفض العربى لليهود، الذين قدموا لاغتصاب فلسطين العربية. لذلك رأوا فشل الاتجاه الرومانسى التفاؤلى وضرورة تفهم الواقع، والتناقض بين المصالح اليهودية والعربية فى فلسطين، فرجح الأدباء الاتجاه الواقعى العدائى تجاه العربى فى رواياتهم.

وهكذا نجد أن النتاج الروائى الذى يتناول الشخصية العربية فى فترة الهجرات ظهر فيه اتجاهان متناقضان يعكسان التناقض البين فى الأيديولوجية الصهيونية.

ولكن الملاحظ أنه مهما تفاوتت طبيعة رؤية الأدباء حول الشخصية العربية وقضيتها، ومهما كان الاتجاه فهناك اتفاق واحد من قبل الأدباء، وهو أنهم جميعا صوروا العربى على أنه شخص بدوى أو فلاح بسيط يتسم بالبلاهة، والحماقة وعلى قدر كبير من التخلف والانحطاط، وصوروا عادات المجتمع العربى وتقاليده على أنها درب من دروب الخرافة والأساطير. أما الكتابات ذات الطابع الرومانسى التى سعت لإقامة علاقات عربية يهودية والتى يرى أصحابها إمكانية التعايش بين الطرفين، فقد صورت العربى على أنه عنصر أقل من اليهودى القادم من الغرب لرفع مستوى العربى ثقافيا وحضاريا، ولذلك فكل الكتابات تسيطر عليها التوجهات الصهيونية. ويجمع الاتجاه الرومانسى التفاؤلى والاتجاه الواقعى العدائى فكر واحد، وهدف واحد والشخصية العربية من وجهة نظرهم واحدة.

النتاج الروائى الذى يتناول الشخصية العربية بعد قيام إسرائيل:

اعتبرت حرب ١٩٤٨ بمثابة نقطة تحول حقيقية فى موقف الأدب العبرى تجاه العرب؛ إذ اختفى الاتجاه الرومانسى المتفائل تماما و"سيطر على أدب "جيل البلد" (الأربعينيات

والخمسينيات) روح الصراع بين ممثلى الأيديولوجية الصهيونية الاشتراكية التى دعت إلى التعايش مع العرب (تعايش يراه الصهاينة عكس التعايش الذى يراه العرب) وبين ممثلى التيار الصهيونى العدوانى الذى ارتكب خلال حرب ١٩٤٨ العديد من المذابح الشهيرة ضد العرب العزل.

وإذا حاولنا رصد وجهة النظر الصهيونية للشخصية العربية فى الروايات التى كتبت فى هذه المرحلة فسنجد أن العربى فى نظرهم: "قاتل، سفاك للدماء، جاهل، مفتقر إلى الطموح ولا أخلاق له، متزمت، فردى، اهتمامه منصب على أسرته فقط وليس على مصلحة بلده، كاذب ومبالغ وشكاك ومتخلف، لا يوثق به، هذا بالإضافة إلى تزييف الوقائع التاريخية والتقليل من حجم البطولات العربية، هذا إذا ذكرت فى رواياتهم"[(١١)].

وقد ظهر القليل من الأعمال ذات نزعة أخلاقية مصطنعة وموهومة تجاه العرب فتدين الصهيونية لما ارتكبته فى حق الشعب العربى من جرائم، ومن أبرز الأدباء الذين ظهرت لديهم هذه النزعة يزهار سميلانسكى الذى يعد واحدا من أبرز الأدباء الذين وجهوا - فى بعض أعمالهم الأدبية - أصابع الاتهام إلى السلطة الصهيونية لما ارتكبته من مذابح. وتعد قصص: **"خربة خزعة"**، و**"الأسير"**، ورواية: **"أيام صقلاج"** من أبرز أعماله التى أعرب فيها عن المعضلة الأخلاقية التى أجبرته الحرب على الوقوف أمامها، كما عبر فيها عن تمزق مشاعره بين فكره الاشتراكى الداعى إلى التعايش مع الآخر - أى العربى - وإحساسه بأهمية الالتزام والانضباط؛ لتنفيذ المشروع الصهيونى الرامى إلى تأسيس إسرائيل.

ولم يكن يزهار الأديب الوحيد الذى عبر فى أعماله عن إحساسه بالذنب مما ارتكبته القوات الإسرائيلية من مذابح ضد العرب؛ فهناك غيره من الأدباء مثل بنيامين تاموز، وأهارون ميجد الذى يُظهر هذا الإحساس فى قصة: **"الكنز"**.

ويمكننا فى هذا المجال القول إن الروايات العبرية التى تتناول العربى عند أدباء هذا الجيل كانت على صلة وثيقة بتلك الأزمة الأخلاقية التى كان يواجهها الأديب حينما كانت تضطره ظروف الحرب لطرح قلمه جانبا والتخلى عن مشاعره وأحاسيسه وارتداء السترة العسكرية.

ويمكن القول بأن هؤلاء الذين حملوا الفكر الاشتراكى قد طرحوه جانبا وكانوا أكثر إخلاصا للفكر الصهيونى العدوانى والحركة الصهيونية؛ حيث إنهم إذا ما رأوا أن هناك تناقضا بين الصهيونية وأى فكر آخر فإنهم يلقون هذا الفكر جانبا لخدمة الصهيونية، التى جعلت منهم شعبا وحولتهم من شراذم متفرقة فى بلدان العالم إلى شعب له دولة - بعد اغتصاب الأراضى العربية - فكان من الطبيعى أن يكونوا أكثر إخلاصا للصهيونية. ولذلك فإن الإحساس بالذنب الذى ظهر فى الروايات العبرية تجاه العرب - فى هذه المرحلة - هو إحساس زائف: إحساس الذئب الذى يفترس الحمل الوديع بحجة أنه إن لم يفترسه سيتضور جوعا. والدليل على هذا أن كل هؤلاء شاركوا فى حرب ١٩٤٨ ، كما شاركوا فى المذابح التى ارتكبت ضد العرب قبل الحرب وبعده.

كما نجد أن الشخصيات العربية التى صوروها على أنها ضحية، تحمل كل الصفات السلبية المذكورة آنفا والتى يلصقها بالعرب غيرهم من الأدباء الذين نظروا إلى العرب نظرة عدائية؛ فاتفقوا جميعهم على سلبية الصفات التى تلصق بالعرب.

وعند الانتقال إلى أدب الستينيات نجد أنه قد تكرر ظهور العربى فى الروايات العبرية فى صورة الطرف المتخلف الذى يفرض وجوده على نحو دائم على المدينة الإسرائيلية، ولم يكن العربى يلعب دور البطولة المطلقة أو الشخصية الرئيسة فى الروايات التى أنتجت فى هذه الفترة - أو الفترة التى سبقتها - ولكنه كان شخصية هامشية أو ثانوية تحتم وجودها وهى مناقضة لشخصية البطل اليهودى. يقول الناقد: "مناحم برى" عن روايات هذه الفترة ودور العربى فيها: "إن التوجه للعربى فى هذه الأعمال ليس هو الموضوع المركزى، إنهم يتمحورون فى موضوع مغاير كلية دون أن

يمت بصلة سببية لمسألة العربى، فالشخصية المركزية فى العمل تهتم بالقضايا الشخصية النفسية وباستطاعتنا أن نخرج العربى من بعض الأعمال دون أن نؤثر على مجرى الحبكة العام، وبكلمات أخرى فإن العربى المجاور للشخصية الرئيسة والمناقض لها فى الوقت نفسه، هو عبارة عن استعارة للاوعى الشخصية. وفى روايات هذه الفترة ليس الصراع مع العربى مجرد صراع فقط، ولكن الاتصال به فى الداخل هو انفجار عنيف للحياة ينجم عنه الموت أو الكارثة والدمار. والعربى فى هذه الروايات مساو لتناقضات كثيرة: هدوء وظلام وأحجية وصحراء، والعربى شهوانى وخطر من الصعب السيطرة عليه، لكن تجاهله خطر، إنه يرتبط بالفوضى والحلم والهلوسات، إنه مفاجئ ويصعب التنبؤ به، والعلاقات معه هى علاقات الحياة الحقيقية، العربى هو القسم المكبوت فى اليهودى"[١٢].

ويظهر كل هذا بوضوح فى رواية: "**ميخائيل حبيبى**" التى كتبها عاموس عوز قبل حرب ١٩٦٧، وفى رواية: "**نمل**" ١٩٦٨ للأديب إسحاق أورباز.

والملاحظ أن العرب فى روايات هذه الفترة يظهرون من خلال تخيلات البطل اليهودى وليس لهم حضور مادى ملموس؛ فالعربى يمثل الخوف المرضى المكبوت والمزمن لدى الإسرائيليين من العرب، والمواجهة الحربية الأكثر مرارة. فالعربى لا يظهر إلا فى شكل كابوس فى أحلام الإسرائيلى؛ ليعكر صفو حياته فلا يتركه يعيش فى أمان، وقد وصف العرب بشكل سلبى ومشوه.

وتكشف روايات هذه الفترة عن الجهل التام بالشخصية العربية من قبل الشعب والأديب، فلا يغوص الأديب فى أعماقها، أو يقف على جوانبها الإيجابية والإنسانية وحياتها الاجتماعية، فهى شخصية تظل غير معروفة للقارئ، ولا يظهر منها سوى الجانب السلبى العنيف والمهدد.

وفجرت نتائج حرب ١٩٦٧، رغم الانتصار الإسرائيلى، مخاوف عظيمة من العربى وظهر فى صورة العدو الذى لا يجب أن تخدعك مظاهره الخارجية، فهو يمكن أن ينقض عليك فى أى لحظة، وساعد على ذلك تنامى حركة المقاومة الفلسطينية المسلحة داخل المناطق المحتلة، كما أكدت حرب الاستنزاف المصرية هذا الأمر، وزادت من تعاظم المخاوف لدى المواطن الإسرائيلى من العربى والإحساس بالحصار.

ويقول الناقد إيهود بن عيزر: "مرت السنون وأصبحت إسرائيل محاصرة ومحاطة بدول معادية، كما أنها تتصارع ضد أعمال تخريبية فى داخل حدودها، فاستشعر الأدباء الاحساس بالحصار وعكسوه فى أعمالهم، وظهرت شخصية العربى بوصفها جزءًا من الكابوس الوجودى للإنسان الإسرائيلى"[١٣].

النتاج الروائى الذى يتناول الشخصية العربية بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣:

ساهمت حرب أكتوبر بشكل فعال فى رسم صورة جديدة لشخصية العربى فى النتاج الروائى الذى ظهر بعد هذه الحرب.

ويمكن رصد التغيرات التى طرأت على تصوير الأدباء للشخصية العربية فى النتاج الروائى الذى ظهر بعد حرب أكتوبر (واستمرت بعد ذلك) مقارنة بالروايات التى تناولت الشخصية العربية قبل حرب أكتوبر فى النقاط التالية:

- لم يعد العربى معادلا لجزء محدود من عقلية الشخصية الرئيسة، أى أنه لم يعد كابوسا فى أحلام الشخصية الإسرائيلية وخيالها، بل أصبح واقعا ملموسا فى الرواية وشخصية لها وجودها الفعلى، وفى بعض الأحيان ظهر العربى بوصفه بطلا للعمل الروائى.

- تعمق الأدباء داخل الشخصية العربية واستبطان مكنوناتها النفسية والفكرية؛ فعكست الروايات أفراح هذه الشخصية وأتراحها، فظهر العربى إنسانا من لحم ودم له مشاعر وأحاسيس ووصف بوصفه فردًا وإنسانًا.

- لم يعد العربى إنسانا جبانا يهرب من ساحة القتال بل هو محارب ند للجندى الإسرائيلى، وجندى جسور يقتحم المواقع الإسرائيلية الحصينة، ويأسر الجنود الإسرائيليين.
- عرض العربى كإنسان صاحب قضية، وصاحب حق يدافع عن حقوقه ولا يتنازل عنها، ومن أهم حقوقه الأرض.
- تعاون الشخصية العربية مع الشخصية الإسرائيلية ومساعدتها لها.
- رفض الشخصية العربية للعنف والحرب وميلها للسلام. وبخاصة بعد مبادرة السلام المصرية.
- لم يعد العربى ذلك الإنسان البدائى المتخلف الساذج الذى دأب الكتاب الإسرائيليون على إظهاره فى هذه الصورة السلبية قبل هذه الحرب، بل اكتسب صفات إنسانية إيجابية ملحوظة. فقد صار إنسانا مثقفا هادئا يدرك تماما قدر نفسه، ويعرف بالضبط ما هى قضيته، ويتصرف بحكمة واقتدار. وهنا لا نستطيع أن ننكر فضل حرب أكتوبر التى غيرت مفاهيم عديدة عن العرب لدى الأدباء الإسرائيليين. لقد فرضت عليهم احترام العربى وذكر إيجابياته وصفاته الحسنة، ولا يعنى هذا تخلى الأدباء عن الصفات السلبية التى ألصقوها بالعربى، بل إننا نجد فى الروايات التى تناولت الشخصية العربية بعد أكتوبر ١٩٧٣، والسلام، والانتفاضة الصفات نفسها السلبية؛ فلم يتخل الأدباء عنها.

ونستطيع أن نلمس هذه التغيرات فى رواية: "**العاشق**" ١٩٧٧ للأديب أ.ب. يهوشواع، وكذلك فى رواية: "**الطريق إلى عين حارود**" ١٩٨٧ للأديب عاموس كينان.

ويمكن ملاحظة التغيرات التى طرأت على الشخصية العربية فى النتاج الروائى من خلال الراويات التى كتبت بعد اتفاقية السلام على يد الأدباء الذين ينتمون لحركة "السلام الآن" ويؤيدون السلام وحقوق العرب، ومن أهمها رواية "**ابتسامة الجدى**" ١٩٨٤ للروائى دافيد جروسمان وهى أكثر الروايات أهمية فى تناولها للصراع العربى الإسرائيلى والشخصية العربية.

ونلاحظ فى هذه الرواية عدة تغيرات مهمة طرأت فى تصوير الشخصية العربية، أهمها:
- الإعجاب بهذه الشخصية وذلك من خلال انبهار أورى اليهودى بحلمى العربى والرغبة فى البقاء معه.
- الشخصية العربية تتحلى بالصبر والعناد والثبات، وفى الوقت نفسه هى شخصية جانحة للسلام تكره العنف والصراع.
- تعاون الشخصية العربية المحبة للسلام مع الشخصية اليهودية الإسرائيلية الجانحة للسلام والمتمثلة فى أورى، وانهيار القوى المعادية للعرب والسلام، والمتمثلة فى كاتسمان. وربما يكون هذا حلما ورغبة كامنين فى نفس الأديب المعروف بأنه ينتمى لحركة "السلام الآن" الداعية للسلام مع العرب.
- الكشف عن بعض الجوانب الطبيعية فى حياة الشخصية العربية كالجانب الثقافى.
- إقامة حوار طبيعى بين الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية يخلو من التهديد والقوة، حوار على المستوى الإنسانى - حوارات متواصلة على مدار الرواية بين أورى الإسرائيلى وحلمى العربى.

وقد سادت هذه التغيرات النتاج الروائى الذى يتناول الشخصية العربية بعد الانتفاضة. فقد كان للانتفاضة الفلسطينية أبلغ الأثر على المجتمع الإسرائيلى من مختلف المحاور: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية، وشمل هذا الأثر المستوى الرسمى والشعبى على حد سواء. وكان المردود الكلى للانتفاضة هو استجابة الجانب الإسرائيلى لدعوة السلام والجلوس إلى مائدة

المفاوضات مع القادة الفلسطينيين، ولذا شكلت الانتفاضة منعطفا هاما فى تاريخ الصراع العربى الإسرائيلى.

وإذا كانت الانتفاضة قد ألقت بظلال قاتمة على المجتمع الإسرائيلى كله؛ فإن تأثيرها على الأدب العبرى كان واضحا وممتدا، فقد بدأ الكتاب والمفكرون يتعاملون مع الفلسطينيين ـ بعد الانتفاضة ـ باحترام أكثر مما كانت عليه الحال قبل الانتفاضة وبدأ هؤلاء الأدباء يشعرون أن الفلسطينيين وصلوا إلى مرحلة نضوج بالغة الأهمية.

وقد انعكست هذه الرؤى الجديدة تجاه الشخصية العربية فى النتاج الروائى الذى يتناول الانتفاضة وتعد رواية **"تخاريف"** للأديب إسحاق بن نير أول رواية فى هذا الصدد، وتدور حول الانتفاضة ومظاهرها وانعكاساتها على المجتمع الإسرائيلى، ورد فعل هذا المجتمع عليها.

وتعرض الرواية مظاهر العنف الإسرائيلى ضد الفلسطينيين فى أثناء الانتفاضة وما تعرضوا له من قهر وظلم. والحق أن الشخصية الفلسطينية ـ فى الرواية ـ لم تترك نفسها نهبا لسياسات العنف والقمع والقهر التى يمارسها جنود الاحتلال، بل شارك الشباب والأطفال والنساء والشيوخ فى التصدى لها.

وإذا ما نظرنا إلى الشخصية العربية هنا نجدها تتسم بالشجاعة والإقدام، ترفض الظلم والقهر وتعلن أمام قوات الاحتلال فى جرأة رفضها له وتحديه، وتؤكد حقها فى إقامة دولة خاصة بها.

والملاحظ فى هذه الرواية هو أن النظرة إلى العربى أصبحت نظرة احترام، فقد وصل إلى مرحلة من النضوج تمكنه من فرض احترامه على الآخرين؛ إنه جانح للسلام، ولكنه متحد للظلم ويرفض أساليب القمع والبطش، إنه يتحاور مع الجانب الآخر فى عزة ويطالب بحقوقه فى كبرياء وشجاعة. واتسمت الشخصية العربية بالثقة الشديدة بالذات، فهى تعرف قدرها وأهميتها جيدا، وتعتمد على نفسها فى صراعها مع اليهود وهذه إحدى العوامل التى تكسبها الجرأة والتحدى، رفض الظلم والتهديد العلنى للشخصية الإسرائيلية.

النتاج الروائى المعاصر الذى يتناول الشخصية العربية عند الأدباء الإسرائيليين ذوى الجذور العربية:

إذا كان الأدب العبرى الذى تناول الشخصية العربية اهتم بشكل خاص بالشخصية العربية الفلسطينية أكثر من اهتمامه بالشخصيات العربية الأخرى باعتبارها محور النزاع الحقيقى مع اليهود ولأن الأرض العربية التى بدأ اليهود باغتصابها هى الأرض الفلسطينية؛ فإن الأدب الذى أنتج من بداية السبعينيات فصاعدا اهتم بإبراز شخصيات عربية أخرى وتقديمها مثل الشخصية المصرية ، والعراقية، والسورية، وغيرها من الشخصيات العربية التى تعيش فى خارج حدود فلسطين، والتى تمثل ركيزة أساسية من ركائز الصراع مع اليهود على مدار سنوات طويلة والتى خاضت فيها الحروب من أجل تخليص فلسطين من أسرها وتطهيرها من المغتصبين، حيث ظهرت مجموعة كبيرة من الأدباء ولدوا فى البلدان العربية ونشأوا فيها ثم هاجروا إلى فلسطين، وهناك داخل ذلك المجتمع الإسرائيلى العنصرى عانوا من التفرقة والتمييز فأحسوا بالحنين إلى أوطانهم القديمة وراحوا يبحثون عن جذورهم ويكتبون عن ماضيهم وماضى آبائهم، وبات العديد من أدباء العبرية ذوى النشأة العربية يلقون الضوء على بلدانهم العربية وطبيعتها وتاريخها وأهلها وعلى حياتهم فى هذه البلدان؛ فتحدثوا فى رواياتهم عن نشأتهم العربية فى هذه البلدان؛ فأدخلوا إلى الأدب العبرى المجتمع العربى: المصرى، والسورى، والعراقى، والمغربى، واليمنى، وغيرها من المجتمعات العربية الأخرى، ليوسعوا دائرة اهتمام الأدب بالشخصية العربية من الإطار الضيق المتبع: الاهتمام بالشخصية العربية الفلسطينية فقط إلى الإطار الأشمل: الاهتمام بالشخصية العربية

بصفة عامة. وبعد أن كان الاهتمام ينصب على العربى الفلسطينى أصبح يهتم بالمصرى والسورى والعراقى واليمنى والمغربى وغيرهم.

وجاء تناول الشخصية العربية فى روايات هؤلاء الأدباء على مستويين:

الأول روايات يلعب فيها العربى دور البطولة المطلقة فيكون الشخصية الرئيسة التى تدور حولها الأحداث:

والآخر روايات يكون فيها العربى شخصية مقابلة لشخصية البطل اليهودى أو مضادة له أو شخصية ثانوية أو هامشية.

أما أهم الأدباء ذوى الأصل العربى ورواياتهم التى تعرضت للعرب، فهم:

أدباء من أصل مصرى، مثل: عادا أهرونى ورواية (**ذكريات من الأسكندرية** ١٩٩١)، يتسحاق جورميزانو جورن (**صيف سكندرى** ١٩٧٨)، رونيت مطلون (**وينظر الوجه إلينا** ١٩٩٥). أدباء من أصل عراقى مثل: سامى ميخائيل (**حماية** ١٩٨٥) ورواية (**مياه تلامس مياه** ٢٠٠١)، شمعون بلاص (**غرفة مغلقة** ١٩٨١). وأدباء من أصل سورى مثل: أمنون شموش (**ميشيل عزرا سفرا وأبناؤه** ١٩٧٨)، وأدباء من أصل مغربى مثل: عوزئيل حزان (**أرمند** ١٩٨١)، موشيه بن هروش (**مفاتيح تطوان** ١٩٩٩)، وأدباء من أصل يمنى مثل: دان بنايا سارى (**ميشيل** ١٩٩٢).

والقارئ للروايات التى كتبها الأدباء الإسرائيليون ذوو الأصل العربى يلاحظ أن الأدباء أصحاب الجذور العربية فى تعرضهم لشخصية العربى لم يستطيعوا أن يتخلصوا من الصورة النمطية فى وصفهم للعربى: فهم يلفقون ويختلقون صفات لا تليق بحق أى إنسان وضيع وينسبونها للعربى؛ فهو كما صوروه: شهوانى ومغتصب للنساء، منافق، يحب القتل، يحنث بوعوده، ويتسم بالقسوة المفرطة والوحشية، وهو مرتش وجشع ويمكن شراؤه برشوة بسيطة، كما أنه جاسوس وخائن، قذر ويشبه الحيوانات، ومستغلٌ ولص ويسلب حقوق الغير، وهو مخادع ومحتال، وبلا مبادئ، كاذب، كما أنه بليد وكسلان، إرهابى ومخرب. كما تزخر الروايات التى كتبها الأدباء ذوو الجذور العربية بالأعمال التقليدية البسيطة الوضيعة؛ وذلك لسيادة المفهوم السائد عن العربى بأنه كسول ولا يمكن إسناد أى عمل صعب إليه؛ لأنه ليس لديه الاستعداد أو القدرة الذهنية اللازمة لأدائه.

ولم يستطع الأدباء ذوو الأصل العربى التحرر من تلك القوالب الجاهزة فى وصف شخصية العربى وعملها؛ فجاءت الأعمال النمطية المنسوبة للعرب فى رواياتهم على النحو التالى: راعى أغنام، وفلاح، وعامل نظافة، بائع متجول، وعامل بسيط، وخادم فى منازل اليهود.

والملاحظ فى وصف الملامح الجسدية للشخصية العربية أن الأدباء لم يستطيعوا التخلص من الملامح النمطية التى وصف بها العربى فى الأدب العبرى عامة: حيث الشارب الكثيف الذى يعبر عن الجرأة والوحشية، والندب الكبيرة فى الوجه، والعيون التى تبعث على الرعب.

وتناول الأدباء القيم والتقاليد الاجتماعية التى تسود المجتمعات العربية، بشكل خاطئ ينم عن جهلهم بها؛ فصوروا زواج الفتاة العربية فى سن الطفولة وكأنه سمة من سمات المجتمع، كما جعلوا تعدد الزوجات تقليدا مهما وشعيرة من شعائر المجتمع، ولم يفرقوا فى تناولهم لسمات الأسرة العربية بين الأسرة البدوية والأسرة القروية والأسرة التى تقطن المدينة؛ فجعلوها كلها تحمل سمة واحدة ولها شكل واحد.

كما أن الأدباء حرصوا على تصوير المجتمع العربى فى صورة المجتمع المنهار اقتصاديا؛ فجعلوا الفقر ظاهرة مستشرية فيه ويعانى أفراده من الفقر والحاجة والحرمان. وغالوا فى التحقير من شأن مستوى التعليم فى المجتمع العربى، بهدف طمس معالم الثقافة العربية.

كمـا صوروا أفراد المجتمع العربى متعصبين تعصبا أعمى ضد غير المسلمين بصفة عامة، وضد اليهود بصفة خاصة؛ فيعملون فيهم القتل والتنكيل.

كذلـك نجـد أن الأدباء قد تناولوا أركان الإسلام التى يلتزم بها المسلم بشكل ساخر وجاهل؛ فحطـوا مـن قيمـتها واسـتهانوا بقداسـتها، كمـا حرصوا على تشويه صورة الإسلام فناصبوه العداء ونظـروا إلـيه نظـرة سـوداوية وعنصـرية؛ فاختفوا وراء شخصياتهم الأدبية المسلمة واتخذوها ستارا لمهاجمـة الإسلام والافتراء عليه، فجعلوها تتهم الإسلام بالتخلف وأنه دين دموى ملطخ بالدم وأنه انتشـر بحـد السـيف، كمـا صـوروا المجتمع العربى بأنه مزعزع العقيدة وتنهار فيه القيم الدينية، وهدف الأدباء من هذا إثبات ضعف العقيدة فى المجتمع العربى.

ويمكـن تلخـيص الدوافع وراء رسم الأدباء الإسرائيليين ذوى الأصل العربى للشخصية العربية بهذه الصورة السلبية فى رواياتهم فيما يلى:

١ـ اتباع سياسة الإسقاط:

إن الصـفات السلبية التى نسبها الأدباء اليهود للشخصية العربية إنما هى صفات متأصلة فى الشخصية اليهودية أدركتها الأمم، وعكستها الآداب العالمية، فوصف اليهودى فى الآداب العالمية بوصفه: "متوحشا، جبانا، خائنا، متطرفا، لصا حقيرا، قاتلا، مشعوذا، منحلا من القيم الدينية، مفترسا، مجرما، يؤدى إلى موت الأبرياء، مسمما للآبار، مسببا لانتشار الأوبئة والأمراض، مخادعا ومرابيا"[١٤].

وإذا مـا تتبعـنا الصـفات السلبية المنسوبة للشخصية العربية فى الأدب العبرى، وفى روايات الأدبـاء ذوى الأصـل العربى نجدها هى الصفات نفسها المتأصلة فى الشخصية اليهودية والمنعكسة فى الآداب العالمية، فإذا بالأدباء اليهود يقومون بإسقاط صفاتهم على الشخصية العربية.

أمـا الملامح الشيطانية التى وصفت بها الشخصية العربية فهى الملامح نفسها التى وصف بها الـيهودى فـى الآداب العالـمية؛ "فظهـر الـيهودى شيطانى الملامح له صفات جسدية كاريكاتورية كـالأنف الأعـوج والعيـنين الشريرتين والجسـد المنحـنى"[١٥]. فـأخذ الأدبـاء العبريون هذه الملامح ونسبوها للعربى.

وهكـذا نجـد أن الأدبـاء العـبريين قد اتبعوا سياسة الإسقاط على الشخصية العربية؛ فألصقوا صـفاتهم وأعمـالهم وملامحهـم عـلى العربى. وهدفوا من هذا الإسقاط إلى تشويه صورة العربى ونفى الصورة المقيتة عنهم ونسبتها إلى غيرهم.

٢ـ التأثر بالآراء المسبقة السائدة تجاه العربى:

تأثـر الأدباء ذوو الأصل العربى بالقوالب الجاهزة، والآراء المسبقة التى أسبغها الأدب العبرى على الشخصية العربية، وقد تأثر الأدباء بهذا الانطباع.

٣ ـ التأثر بالصراع العربى الإسرائيلى:

أثـر الصـراع بـين إسـرائيل والعـرب عـلى تصوير الشخصية العربية فى الأدب العبرى بشكل كـبير: فالـنزاع الدائـم والحـروب المستمرة بـين الطـرفين جعلت الأدباء يعملون على تشويه صورة العـربى، والتدقـيق فى سلبياته بعدسة مكبرة، والهدف من هذه الأمور هو معاداته ورفضه، وتبرير ضرورة القضاء عليه.

ويلعب الأدب دورا هاما؛ فهو يعمل على رفع معنويات الشعب لمواجهة العدو، والقضاء عليه دون خـوف أو تردد. والمجتمع الإسرائيلى الذى يعيش فى حالة صراع مستمر مع العرب كان فى حاجة إلى رؤية هذه الصفات السلبية للطرف المعادى: العرب، ويتطلع إليها ويقول الأديب شمعون بـلاص: "فـى حالـة المواجهـة والصـراع مع الطـرف الآخر تتحول شخصية الطرف الآخر فى يد

الأديب إلى رمز يأتى للإجابة عن توقعات القراء، ولتأكيد الآراء السائدة والمسبقة عن الطرف الآخر فى المجتمع "[١٦].

ويقول الأديب سامى ميخائيل: "كانت صورة الآخر هو ذلك العدو الذى تعد هزيمته وكسره وتصويره فى صورة وحش مخيف بمثابة فريضة"[١٧].

وبسبب الصراع الدائم، وتطلعات المجتمع الإسرائيلى لرؤية العربى بصورة مغايرة للحقيقة عمل الأدباء ذوو الأصل العربى على تشويه الشخصية العربية مثل سائر أدباء العبرية.

٤ـ عنصرية الجنس اليهودى:

تأثر الأدباء فى تصويرهم للشخصية العربية بالمفاهيم العنصرية السائدة لدى جميع اليهود، والذين يرون أنفسهم جنسا متميزا عن باقى البشر؛ فهم يكرهون البشر ويحتقرونهم ويعتبرون أنفسهم الشعب المختار؛ ولذلك "فالصورة السلبية للعرب" لدى الأدباء تعود بجذورها إلى العنصرية التى تميز فكرهم الأسود والتى تشكل فكرتا الاختيار والخلاص شقى الرحى فيها، والتى ينظرون من خلالها إلى أبناء الشعوب الأخرى باعتبارهم جنسا من الدرجة الثانية أو الثالثة لا يرقى إلى مرتبتهم السامية. ومن هنا جاء استعلاء اليهود الذين هم من أصل عربى على العرب وإحساسهم بالتفوق وإلصاقهم بالشخصية العربية الصفات السلبية والأعمال الدونية والملامح الشيطانية.

٥ ـ التأثر بنظرة زعماء الصهيونية والصفوة والرأى العام الإسرائيلى:

بالإضافة إلى ما سبق لا يمكن تجاهل التأثير الكبير لنظرة زعماء الصهيونية ونظرة الصفوة والرأى العام الإسرائيلى للشخصية العربية فى الأدباء عند تناولهم هذه الشخصية فى رواياتهم؛ فلم يستطع هؤلاء الأدباء التخلص من هذا التأثير الذى سيطر على الأدب العبرى فى كل مراحله؛ فجاءت الشخصية العربية شخصية سلبية متوافقة تماما مع نظرة زعماء الصهيونية ونظرة المجتمع الإسرائيلى، وكان صعبا على الأدباء ذوى الأصل العربى التخلص مباشرة من هذه التصورات أو العزوف عنها كلية.

وعلى الرغم من أن الأدباء قدموا العربى بصورة سلبية عملا بالاتجاه السائد فى الأدب العبرى، فإنهم لم يستطيعوا التخلص من تأثير حياتهم السابقة بين العرب والواقع الذى عايشوه بأنفسهم وما لاقوه من معاملة طيبة من العرب قبل هجرتهم؛ ففرض هذا الواقع نفسه عليهم وانعكس فى رواياتهم، فكشفوا عن الصفات الإيجابية التى يتحلى بها العربى مثل: الكرم والطيبة والإنسانية والإخلاص والجد فى العمل والأمانة والتيقظ والذكاء والمروءة، كما عرضوا الأعمال المهمة التى يمارسها العربى فى مجتمعه فقدموا: الطبيب، والتاجر، والشرطى، والقاضى، والمقاول، والمحامى، وأستاذ الجامعة، والمذيع، والوزير.

ومما سبق يتضح لنا أن الأدباء قد عكسوا فى رواياتهم أمرا هاما فى تناولهم للشخصية العربية، وهو تقديم شخصيات مثقفة وتؤدى أعمالا هامة غير التى اعتاد الأدباء على تقديمها. فبعد أن كانت الأعمال المنسوبة للعرب أعمالا وضيعة يبتعد عنها اليهود، أصبح العربى يشغل أعمال اليهودى نفسها، وهذا أمر لم يظهر فى الأدب العبرى من قبل إلا فى روايات الأدباء ذوى الأصل العربى، كما نلحظ أمرا هاما وهو أن الشخصيات العربية المثقفة اتسم معظمها بصفات إيجابية وهى صفات لم نعتد عليها فى الأدب العبرى؛ حيث إنه إذا ما ذكر العربى ذكرت الصفات السلبية والأعمال الوضيعة، ولكن ما فعله الأدباء ذوو الأصل العربى يعد تجديداً هاما فى مجال الأدب العبرى.

أسباب تراوح الشخصية العربية بين السلبية والإيجابية:

إذا كـان الأدبـاء ذوو الأصـل العربى قد عملوا فى رواياتهم على تقديم صورة سلبية للشخصية العربـية ، فقـد ظهـرت الصـورة الإيجابـية أيضـا ، وكان لابد من الوقوف على أسباب هذا التراوح والعوامل التى أدت بالأدباء إلى تقديم الصورة الإيجابية ، والتى نراها كما يلى :

١ـ التطورات التى طرأت على الساحة السياسية:

شـهدت المـرحلة المعاصـرة أحداثا هامة أثرت على نظرة المجتمع الإسرائيلى والأدب العبرى للشخصية العربية وأهم هذه الأحداث هى :ـ

ـ حرب أكتوبر:

أدت حرب أكتوبر إلى تغيير الظرة السلبية النمطية إلى الشخصية العربية. فلم تعد على الدوام تلك الشخصية التى تتسم بالجهل والتخلف ولا تعى ما يدور حولها ، بل نظر المجتمع الإسرائيلى إليها نظرة جديدة ، نظرة احترام وتقدير ، حيث إن الشخصية العربية أثبتت للجميع أنها شخصية قـادرة عـلى الـتفكير السـليم والتخطـيط المـتقن ، وأن القـيادة العربية قيادة واعية لديها من الوعى والإدراك مـا يؤهـلها لخـوض حـرب متقنة تستطيع من خلالها الانتصار على إسرائيل وتقويضها. فكان لابد من الوقوف على حقيقة هذه الشخصية واحترامها وعدم تجاهل إيجابياتها. وقد انعكس هـذا على الأدب العبرى بصفة عامة وكان انعكاسه أقوى على الأدباء ذوى الأصل العربى فظهرت إيجابيات الشخصية العربية بجانب سلبياتها.

ـ السلام:

ثم تأتى مبادرة السلام من الجانب العربى لتثبت لإسرائيل أن الشخصية العربية هى شخصية جانحة للسلام ، وليست شخصية إرهابية مخربة وتتسم بالوحشية كما يدعون ، بل شخصية تحمل فى طياتها السمة الإنسانية وحب الخير والسلام.

ومـن الجديـر بالذكـر أن الـيهود ذوى الأصل العربى كانوا أكثر استجابة للسلام مع العرب ، ويقـول الكاتـب شـالوم كوهـين : "لاحظنا أن الإسرائيليين الذين هم فى الأصل من البلدان العربية غـداة زيـارة السـادات وعقـب خطابـه فـى الكنيسـت كـيف دفعـوا بحملـة منهم تهدف إلى إقناع الإسـرائيليين ذوى الأصل الأوروبى بأن على إسرائيل أن تشجع التقارب حتى لو كان التخلى عن الأفكـار القديمة المتعلقة بالحدود هو الثمن. عندما أدلى السادات الزعيم العربى الكبير بالبرهان أنه يعمل من أجل السلام ، أعجبوا بتلك اللغة الجديدة وبذلوا الجهود لشرحها فى كل مكان"(١٨).

وقـد انعكـس هـذا عـلى الأدباء ذوى الأصل العربى ، فعرضوا فى رواياتهم الجوانب الإنسانية الإيجابـية الـتى تتسم بهـا الشخصـية العربية. ويقول الناقد أدير كوهين عن أثر السلام فى تغيير النظرة إلى العربى : "كان الخوف من العرب ناتجا عن الحرب والصراع ، وبعد إحلال السلام يزول الخـوف مـن العـربى العدو إذ يوجد أخيار وأشرار فى جميع الشعوب وفى كل الأماكن ، وأظهرت مجموعـة كـبيرة مـن الأعمال الأدبية نظرة إنسانية وإيجابية نحو العربى وإظهاره بوصفه إنسانا لا كعدو مهدد ومخيف"(١٨).

ويقـول الـناقد إيهـود بن عيزر عن تأثير حرب أكتوبر والسلام على نظرة الأدب العبرى عامة والأدبـاء ذوى الأصـل العربى خاصة إلى العربى : "تغيرت شخصية العربى فى الأدب العبرى ؛ فلم يعـد السـارق أو المهـدد أو الكـابوس المفـزع للشخصية اليهودية ، ولم يعد ذلك العدو المخرب ، بل شخصـية لهـا سمـات إنسـانية ، وقد ازدادت هذه الظاهرة بصفة خاصة بعد حرب أكتوبر ، وحسم الأمـر بعـد السـلام مـع مصر. فبفضـل السـلام تحسن الوضع ـ وضع الشخصية العربية ـ ولم يعد العـربى هـو الصورة الشيطانية الشريرة كما كانت ، ونلاحظ هذا فى أعمال سامى ميخائيل ، بفضل السلام علمتنا الحياة ألا ينظر كل طرف إلى الآخر بقوالب جاهزة وشيطانية"(٢٠).

ـ الانتفاضة :

ثم تـأتى الانتفاضة لتؤكد أن الشخصية العربية تمتلك من الجرأة والشجاعة ما يجعلها تجبر الإسـرائيلى عـلى احترامهـا، وكـان للانتفاضـة تأثير قوى على الأدباء وخاصة ذوى الأصل العربى الذيـن نظـروا إلى الشخصـية العربـية باحترام أكثر، ويقول الأديب أمنون شموش: "كما أن حرب أكـتوبر مهـدت الطريق أمام السادات ليظهر منتصب القامة فى القدس، وجلبت السلام مع مصر، فـإن الانتفاضـة كذلـك تستطيع أن تجعل الفلسطينيين ينصبون قاماتهم؟ فقد أثبتت الانتفاضة لكم ولأبناء شعوبكم أنكم تملكون الجرأة"[٢١].

كـان لكل هذه التطورات السياسية آثارها الجمة على الأدباء ذوى الأصل العربى ونظرتهم إلى الشخصـية العربـية؛ فعكسـوا الصـفات الإيجابية التى تتمتع بها تلك الشخصية، وطبيعة الأعمال الهامـة الـتى تمارسـها. ولاشـك أن الأدبـاء هدفـوا مـن عرض الصورة الإيجابية إلى تنبيه المجتمع الإسـرائيلى بمـدى وعـى هـذه الشخصية وحقيقتها لكى تدخل إسرائيل فى حسبانها ماهية العدو العربى وقدراته فى هذه المرحلة. يقول الناقد شمعون ليفى: "تلك هى مرحلة مهمة فى معرفة العدو ـ العـربى ـ مـرحلة يصـور فـيها بشـكل أدبى متحرر من القوالب الجاهزة والآراء النمطية، مرحلة معرفة ذات الآخر وهويته"[٢٢].

٢ ـ نشأة الأدباء فى المجتمعات العربية:

عـامل آخـر أثـر فـى وصـف الأدبـاء للشخصـية العربـية وأدى إلى هـذا الـتراوح بين السلبية والإيجابـية وهـو السـيرة الذاتـية للأدبـاء، عـلى الـرغم من أن الأدباء توافقوا مع الخط السائد فى إسرائيل واستحضروا القوالب الجاهزة النمطية فى وصفهم للشخصية العربية، فإن حياتهم السابقة الـتى عاشوها فى البلدان العربية قبل هجرتهم لإسرائيل قد أثرت عليهم، وأهلتهم أكثر من غيرهم لعـرض الجانـب الإيجـابى للشخصية العربية فى رواياتهم، ويقول بن عيزر: "بالتأكيد إن السيرة الذاتـية لسـامى ميخائـيل تؤهلـه تمامـا أكـثر من الأدباء الذين ولدوا فى إسرائيل لكتابة رواية عن العـرب، لأنــه ولـد فـى بغـداد وعـرف العرب من الداخل، بينما الأدباء الآخرون الذين كتبوا عن الشخصية العربية، مثل عوز وأورباز، لم يعيشوا داخل مجتمع يهودى عربى مشترك وشخصياتهم العربية تنبع من انطباع مغاير تماما"[٢٣].

وهـذا يعـنى أن الأدبـاء أصـحاب النشـأة العربـية هـم أجـدر مـن غيرهـم فى عرض الجانب الإيجابى للشخصية العربية بتأثير الواقع الذى عايشوه؛ فعكسوا صفات الإنسان الذى تعاملوا معه عـن كثب ولاقوا منه التسامح والكرم؛ فقدموا ما رأوه بأنفسهم فى المجتمع العربى وما يحتويه من شخصيات مثقفة.

٣ ـ الموقـف الذاتـى للأديـب: فمـن لقـى كـرما فـى موطنه الأصلى فربما ينعكس على نتاجه الأدبـى ومن لقى عكس ذلك يعبر عنه فى هذا النتاج ـ أى أن الحالة النفسية حين كان فى موطنه الأصلى سيكون لها أثر كبير.

٤ـ تـراوح العلاقـات العربـية الإسـرائيلية مـا بين الحرب والسلام بما ينعكس بدوره على صورة الشخصية العربية ما بين السلبية والإيجابية.

ومن هنا جاء التراوح وتبوأت الصورة الإيجابية مكانتها بجانب الصورة السلبية.

ويمكن القول فى نهاية الأمر إن الأدباء أصحاب الأصل العربى متخبطون تماما فى موقفهم من الشخصية العربية وفى تصويرهم لها. ويأتى تخبطهم هذا نتيجة لتمزقهم بين الواقع الذين عايشوه بأنفسـهم؛ حيـث المعـرفة الحقيقـية للعرب وما يتمتعون به من خصال إيجابية، والإخلاص للفكر العنصـرى السـائد داخـل المجـتمع الإسـرائيلى ونظـرته السـلبية البغيضـة والمقوتة للعربى بصفته العدو، والذى يجب تشويه صورته.

ويمكن القول - كذلك - إن الصورة الإيجابية للشخصية العربية لا تعبر صراحة عن العرب، فهى تفتقد إلى الكثير والكثير ولازالت فى طورها الأول، حيث إنه من الصعب التخلص مباشرة من الآراء النمطية السائدة والتى من خلالها ينظر الأدب العبرى إلى الشخصية العربية.

الهوامش:

(١) بوعز عفرون: **الحساب القومى**، ترجمة ودراسة د. محمد محمود أبو غدير، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة ١٩٩٥، ص٤١٠.

(٢) إيهود بن عيزر: **فى موطن الأشواق المتناقضة**: العربى فى الأدب العبرى، دار نشر زمورا بيتان، تل أبيب ١٩٩٢.

(٣) هانى الراهب: **الفلسطينيون فى الفكر الصهيونى**، كتاب العربى، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربى، الكتاب التاسع عشر، ١٥ أبريل ١٩٨٨، ص١٣٤.

(٤) محمد عبد الوهاب المسيرى: **موسوعة تاريخ الصهيونية**، المرحلة الإمبريالية، دار الحسام، القاهرة، د.ت.، ١٧٣/٢.

(٥) للمزيد أنظر: محمود سعيد عبد الظاهر: **الصهيونية وسياسة العنف**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩.

(٦) السيد ياسين: **الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر**،مكتبة مدبولى، القاهرة١٩٨٣، ص١٤٧.

(٧) عاموس عوز: **فى النور الأزرق الصارخ**: مقالات، دار نشر كيتر، القدس، الطبعة السابعة، ١٩٩٠، ص١٦٠.

(٨) أنطوان شلحت: **شخصية العربى فى الأدب العبرى**، دار بن رشد، عمان، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص٤٩.

(٩) للمزيد انظر: سمير فريد: **الصراع العربى الصهيونى فى السينما**، دار سعاد الصباح، الكويت: ١٩٩٢.

(١٠) أبراهام بلاط: صورة العرب فى الأدب الإسرائيلى، مجلة **هتسوفيه** ١٩٩٣/٩/١٢.

(١١) أحمد عمر شاهين: الرواية الإسرائيلية المعاصرة، مجلة **إبداع**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثانى، فبراير ١٩٩٥، ص١٧.

(١٢) مناجم برى: الصراع الفلسطينى الإسرائيلى كاستعارة فى القصة والرواية الإسرائيلية المعاصرة، مجلة لقاء، عدد ١٠_١١ خريف، ١٩٨٨، المعهد اليهودى ، بيت بيرل ص١٤.

(١٣) إيهود بن عيزر: **فى موطن الأشواق المتناقضة**: العربى فى الأدب العبرى، ص٣٠.

(١٤) حول صورة اليهود فى الآداب العالمية أنظر:

هانى الراهب: **الشخصية الصهيونية فى الرواية الإنجليزية**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت ١٩٧٤ . رمسيس عوض: **اليهود والأدب الأمريكى المعاصر**، دار الهلال، العدد ٥٧٥، ١٩٩٨.

Rosenberg Edgar: From Shylock to Svengali. Sandford university press.

(١٥) هانى الراهب ، السابق ، ص١٦.

(١٦) شمعون بلاص: الأدب فى المواجهة، مجلة **مفجاش**، العدد ١٠ - ١١، ١٩٨٨، ص١١٩.

(17) Michael Sami: **The road to Victoria**. Bulletin of the Israeli Academic Center in Cairo. No 20 April 1997.

(١٨) شالوم كوهين: **إسرائيل الثانية**: المشكلة السفاردية، ترجمة فؤاد جديد، مطبعة الكرمل، بيروت ١٩٨١، ص٩١.

(١٩) أدير كوهين: **وجه قبيح فى المرآة**: انعكاس النزاع اليهودى العربى فى أدب الطفل العبرى، دار نشر رشافيم، تل أبيب، ١٩٨٥، ص١٦٨.

(٢٠) إيهود بن عيزر: العربى الذى يعيش بالقرب منك، مجلة **شفعيم فاشيفع**، مايو - يونيو ١٩٨٧، ص٢٣.

(٢١) أمنون شموش: خطاب صريح لأصدقاء عرب، مجلة **مفجاش**، عدد ١٠ - ١١، ١٩٨٨، ص١٧٤.

(٢٢) شمعون ليفى: أسرى، العرب فى الأدب العبرى الحديث، مجلة **موزنايم**، أكتوبر ١٩٨٣، ص٧٣.

(٢٣) إيهود بن عيزر: العربى الذى يعيش بالقرب منك، ص٢٢.



موسيقى الشعر بين التصنيف العروضى وحركة الإبداع

عبدالعزيز نبوى

الشعر العربى لا يعرف بحورًا أو تشكيلات بعينها دون سواها، سواء أثرت عن العرب الأقحاح أو اخترعها العرب اللاحقون - مولدين أو غير مولدين - ذلك منطق التاريخ وسنّة التطور، وكان الخليل بن أحمد - مع ما له من فضل - أول من وقف فى وجه تلك الأوزان والتشكيلات الجديدة، وإن خبر وضعه لعلم العروض لخبر كبير الدلالة على ذلك؛ إذ يروون أن الدافع إلى عمله، هو أنه لما رأى ما اجترأ عليه الشعراء المحدثون فى عهده من الجرى على أوزان لم تُسمع عن العرب، هاله ذلك، فاعتزل الناس فى حجرة له، كان يقضى بها وقتًا طويلا يوقع بأصابعه ويحركها حتى ظن به ابنه الجنون، وما زال حتى حصر أوزان الشعر - كما استقرأه - وضبط أحوال قافيته[1]، ثم جعل ما خرج عن ذلك ليس بشعر.

ونستخلص من ذلك أمرين: الأول: أن بعض معاصريه قد نظم أشعارا تختلف فى أوزانها أو تشكيلاتها عما أثر عن العرب تبعًا لما رصده.

والآخر: أن الخليل أراد بعمله أن يرصد الأوزان والتشكيلات التى نظم فيها العرب؛ بهدف عدِّ ما عداها ليست من أوزان الشعر العربى القح، قال الدماميني: " وأما الشعر فقال الخليل: هو ما وافق أوزان العرب، ومقتضاه ألا يسمى شعرًا ما خرج عن أوزانهم "[2].

وقد اعتنق كثير من العروضيين القدماء هذا المذهب، على نحو ما نجده عند أبى الحسن العروضى حين قال: "فإذا بنت العرب بناءً من الشعر، واختارت نوعًا من الوزن وجب أن نقتدى بها، ونسلك طريقها، ولا نخالف ما أَلِفَتْ، ولا ننقص ما بنت؛ إذ كانت الأسماء إنما تؤخذ عنها، ونستعمل الأشياء كما استعملت، ونقف حيث وقفت. فالشعر الذى أُجمع على صحته، عُنى أهل اللغة بروايته، والذى جعل الخليل له ميزانًا يعرف به، وقانونًا يُرجع إليه فيه، ويُحفظ به من أن يشذّ له وزن، أو يُزاد فيه نوع أو بناء ليس من أبنية العرب؛ فإن قومًا يزعمون أن الأبنية يجوز أن تكون أكثر من هذه، وأن الخليل لم يحصرها عن آخرها، ويقولون لو أن إنسانًا عمل شعرًا من عنده، واخترع وزنًا من ذاته، لكان ذلك جائزًا، ونحن نبيّن فساد ما ادعى هؤلاء، ونستقصى الحجة عليه إن شاء الله تعالى "[3].

وقد اتجه حازم القرطاجنى هذا الاتجاه؛ يُفهم ذلك من مثل قوله[4]: " فأما الوزن الذى سموه المضارع، فما أرى أن شيئًا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سُمع، فلا سبيل إلى قبوله، ولا العمل به أصلا ".

ومن الواضح البدهى أن حازم القرطاجنى لم يخرج المضارع - مثالاً - من دائرة الأوزان بعامة، وإنما أخرجه من دائرة الأوزان التى نظم فيها العرب، أو قل لم يخرجه من دائرة الشعر، وإنما نفى أن يكون العرب قد نظموا فيه، وهو عين ما نجده فى قول أبى الحسن العروضى فى وزن المتدارك، الذى أسماه الغريب[5]: " فأما ترك الخليل ذكر هذا وإخراجه عن أشعار العرب،

فالأشياء نحن نذكرها.. فمنها: أن هذا النوع من الشعر لما قلَّ ولم يُرْوَ منه عن العرب إلا النزر اليسير - ولعله أيضًا مع قلته لم يقع إليه - أضرب عن ذكره، ولم يلحقه بأوزانهم ".

ومن طريف ما يُذكر في هذا الباب أن الدمنهورى قد فهم قول بعضهم عن المتدارك أنه ليس بشعر - لطرح الخليل له - أن هذا يعنى أنه نثر، دون أن يفطن إلى أن المراد أنه ليس بشعر يسير على وزن عربى قح، قال الدمنهورى[6]: " ومنشأ الخلاف أن المتدارك هل هو منها [أى من البحور العربية النشأة] أو من السجع؟ فالخليل لم يعدَّه بل منعه كما قال ابن القطاع ".

وفى ظنى أن قوله " أو من السجع؟ " الذى ساقه استفهامًا حقيقيًا، منقول عن استفهام إنكارى ذكره أبو الحسن العروضى على لسان معارضيه، إذ قال[7]: " فإن قال قائل: فما تقول فى قولهم:

إن الدنـــيا قـــد غرتـــنا	واســـتهوتنا واســـتلهتنا
لســـنا نـــدرى مـــا قدمـــنا	إلا أنـــا لـــو قـــد متـــنا

أهذا شعر عندكم أم خطبة أم سجع؟ من أى أصناف الكلام هو؟ ".. وقد ذهب أبو الحسن إلى أنه شعر كما رأوا، وأنه من وزن الغريب (المتدارك) الذى يفك من دائرة المتفق[8] .

ولم يقف تطور الأوزان العربية عند إضافة بحر المتدارك إلى البحور التى رصدها الخليل. وإنما جعل الشعراء يضيفون تشكيلات جديدة إلى هذه البحور، وهى ما أسموه بالمستدركات.. ومن ذلك ما نجده فى العيون الغامزة للدمامينى ، حيث قال:

١ - " ما قدمناه من أن للطويل عروضًا واحدة وثلاثة أضرب هو المشهور، واستدرك بعضهم عروضًا ثانية محذوفة ولها ضربان: ضرب مثلها.. وضرب مقبوض.. واستدرك بعضهم لعروض الطويل المقبوضة ضربًا مقصورًا " [9] .

٢ - " استدرك بعضهم للبسيط عروضين: إحداهما مجزوءة، ولها ضربان: ضرب مثلها.. وضرب مقطوع مجنون.. والعروض الثانية مشطورة لها ضرب مثلها، وأجاز أيضًا استعمال العروض الأولى من البسيط غير مخبونة.. كما أجازوا استعمال ضربها الأول غير مخبون.. وهذا كله شاذ لا يلتفت إليه" [10] ".

٣ - " حكى الأخفش للوافر عروضًا ثالثة مجزوءة مقطوفة لها ضرب مثلها " [11].

٤ - " حكى بعضهم أن الكامل يستعمل مشطورًا، ويأتى تارة مرفلاً.. وتارة حُكى عن استعماله مخمسًا " [12].

٥ - " حكى الأخفش أن للهزج ضربًا ثالثًا مقصورًا.. وحكى أبو بكر القلّوسى أن له عروضًا محذوفة لها ضرب مثلها، وهو فى غاية الشذوذ " [13].

٦ - " وحكى بعض العروضيين جواز استعمال الحذذ والتسبيغ فى مشطور الرجز.. ولو جاء منه شعر على جزء واحد مقفى لاحتمل ذلك؛ لحسن بنائه.. وهذا النوع لم يُسمع منه شيء للعرب، وأقل ما سمع لهم ما كان على جزأين " [14].

٧ - " أثبت بعضهم للعروض الثانية [من السريع] ضربًا أصلم " [15].

٨ - " حكوا للعروض الأولى [من المنسرح] ضربًا ثانيًا مقطوعًا أنشد منه التبريزى وزعم أنه من الشعر القديم.. قال ابن برى : وهذا الضرب ما استحسنه المحدثون وأكثروا منه لحسن اتساقه وعذوبة مساقه، حتى استعملوه غير مردوف " [16].

٩ - " استدرك بعض العروضيين لهذا البحر [الخفيف] عروضًا مجزوءة مقصورة مخبونة لها ضرب مثلها، وجعل منها قول أبى العتاهية:

عُتْبُ ما للخيـــال خبرينى وما لـــي

ويُحكى أن أبا العتاهية لما قال أبياته التى هذا أولها، قيل له: خرجت عن العروض، فقال: أنا سبقتُ العروض " [17].

١٠ - " زعم بعض العروضيين أنه يجوز فى هذا البحر [المضارع] ترك المراقبة، وأنشد على ذلك:

بنو سعدٍ خير قوم   لجاراتٍ أو مُعانِ

ولا حجة فيه لأن قائله مولد " [١٨].

أضف إلى ذلك مثل ما نجده في " مختصر للعروض ": للإمام الصاغاني ، حين قال:

١ ـ " وللمنسرح عروضان: تامة سالمة ولها ضرب واحد مطوى .. وزاد المتأخرون لها ضربًا مقطوعًا " [١٩]. وهو ما ذكره الدماميني .

٢ ـ المتقارب " وزيدت فيه عروض بتراء وضربها مثلها " [٢٠].

تجاوزت ـ إذن ـ حركة الشعر بعد الخليل ثم التصنيف العروضى القديم، ما نسب إلى الخليل من قول، وهو ما عبر عنه الدماميني بقوله الذى ذكرناه فى صدر هذا الحديث " وأما الشعر فقال الخليل: هو ما وافق أوزان العرب، ومقتضاه أنه لا يُسمى شعرًا ما خرج عن أوزانهم " مع ملاحظة أن قوله " أوزانهم " تعنى الأوزان التى نظموا فيها وصورها التى رصدها، أضف إلى ذلك أن ما استحدث من أوزان كالدوبيت ـ مشطورة ومجزوءة ـ وما أبدعه الوشاحون والزجالون.. يقوِّض مقولة الخليل من أساسها.

ولعل الزمخشرى هو أول من انتصر للأوزان المخترعة، ونراه فريدًا فى هذا الباب بين علماء العروض، إذ قال فى الفصل الأول من كتابه " القسطاس فى علم العروض " [٢١]: " أقدم بين يدى الخواص ـ فيما أنا بصدده ـ مقدمة، وهى أن بناء الشعر العربى على الوزن المخترع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يقدح فى كونه شعرًا عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك، وزعم أنه لا يكون شعرًا حتى يُحامَى فيه على وزن من أوزانهم، فالذى ينصر المذهب الأول هو أن حدّ الشعر: لفظ مقفى يدل على معنى، فهذه أربعة أشياء: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية، فاللفظ وحده هو الذى يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم؛ فإن العربى يأتى به عربيًا، والعجمى يأتى به عجميًا، وأما الثلاثة الأخر. فالأمر فيها على التساوى بين الأمم قاطبة، ألا ترى أنا لو عملنا قصيدة على قافية لم يُقَفِّ بها أحدٌ من شعراء العرب، ساغ ذلك مساغًا لا مجال فيه للإنكار.

وكذلك لو اخترعنا معانى لم يسبقونا إليها، لم يكن بنا بأس، بل يُعدُّ من جملة المزايا؛ وذلك لأن الأمم عن آخرها متساوية بالنسبة إلى المعانى ، والقوافى والافتنان فيها، لا اختصاص لها بأمة دون غيرها، فكذلك الوزن؛ لتساوى الناس فى معرفته، والإحاطة بأن الشيئين إذا توزانا، وليس لأحدهما رُجحان على الآخر. فقد عادل هذا ذاك ككفتى الميزان ".

ثم قال: " ثم إن من تعاطى التصنيف فى العروض، من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذى يؤمه أن يحصر الأوزان التى إذا بنى الشعر على غيرها لم يكن شعرًا عربيًا، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها، إنما الغرض حصر الأوزان التى قالت العرب عليها أشعارها، فليس تجاوز مقولاتها بمحظور فى القياس على ما ذكرت ".

وبرغم إشارة الزمخشرى إلى الأوزان المخترعة وانتصاره لها، فإنه لم يعرض نماذج لها مبينًا إطارها العروضى ؛ لنتعرف مواطن الاختراع فيها: أهى أوزان جديدة لا علاقة لها بأوزان دوائر الخليل مستعملة ومهملة، أم هى صور جديدة لها؟

ولعل أهم كتابين عرضا للأوزان المخترعة هما: كتاب الجامع لأبى الحسن العروضى ، وكتاب دار الطراز لابن سناء الملك.

أما أبو الحسن فقد أفرد لذلك بابًا أسماه " باب الاحتجاج للعروض والرد على من خالف أبنية العرب " [٢٢]، ناقش فيه ما قدمه معاصروه من نماذج؛ للتدليل على أن أوزان الشعر أكثر من هذه التى ذكرها الخليل، حيث انتهى إلى أن هذه الأشعار بين أمرين:

الأول: ما خرج بعض أجزائه عما أجاز الخليل.

والآخر: ما جاء على أصل الوزن فى الدائرة دون الاستعمال.

أما الأمر الأول فمنه قول أبى نواس [٢٣]:

يا أيها المبطلون معذرتى   أراكُم الله وجه تصديقي

وقوله :

عوجَا صدورِ النجائب البُزّلْ   فسائلا عن قطينــةِ المنزلْ

وقد عقب أبو الحسن قائلاً: " فإن هذا من المنسرح وأجزاؤه كلها صحيحة فى الوزن، إلا الجـزء الأخير فإنه جاء على مفعولن وهذا لم يجزه الخليل، ولا روى فى شعر قديم، والمحدثون كـثيرًا ما يستعملون مفعولن فى هذا النوع، وما أرى بإجازته بأسًا، فإما حملته على الجواز، وإما على الشذوذ [٢٤].

ومثل ذلك مناقشته لأبيات سلمة بن ربيعة الضبى التى أولها:

إن شـواءً ونشـوة   وخَبَبُ البازل الأمـون

حيـث قـال: " فإن هذا من النوع السادس من البسيط الذى سُمِّىَ المخلَع، وكل أجزائه تخـرج مـن العروض، إلا الجزء الثالث فإنه جاء على فَعَلْ، وكان أصله إذا جاء على ما يجوز فى الوزن (فعولن)، فذهب منه سبب وهو (لن) فهذا من الشاذ ".

وأما الأمر الآخر الذى رأى أنه من بحور شعر العرب كما استخلصها الخليل ـ خلافاً لمن ادّعى اختراعه ـ فمنه أبيات قدم لها بقوله:

" قـد كان هذا الرجل الذى عرَّضْنا بذكره [٢٥]، يزعم أن له أوزانًا هو اخترعها وابتدعها لم يسـبقه أحـد إلى مثـلها، وكـان له قوم يتعصبون لمذهبه، ويأخذون أنفسهم بحفظ تلك الأشعار؛ استحسانًا لها واستغرابًا لأوزانها، وليس يحسون بمواضع التلبيس فيها؛ لضعفهم فى هذا العلم، وقلة بصيرتهم فيه.. فمما لَبّس به من الشعر وذكر أنه لا يخرج من العروض، قوله:

إنـــه لـــو ذاق للحـــب طعمًـــا مـــا هَجَـــرْ   كلّ عزّ فى المفدّى أنت منه فى غَرَرْ
لـــيس مـــن يشـــكو إلى أهلـــه طـــول الكـــرى   كـالذى يشـكو إلى أهلـه طـول السهر
لم يجـد مـن مَضَـضِ الشـوق وخـزًا فى الحشا   فَهُـوَ لا يعـرف مـا طـول ليل من قصر

فهذا من المديد التام الذى ذكرناه فى الشذوذ، وقد زعم أنه لم يُسبق إليه. وإنما تركتِ العرب أن تأتى بالمديد تامًا؛ لأن مجزوءه أحسن من تامه ".

ومثل ذلك أيضًا قول أبى الحسن: " ومما لَبّس به قوله:

بـــأى [٢٦] ذنـــبٍ بـــه جـــنى   أوردتـــــه مـــــنهل الضـــــنا
أمـــــا أنـــــى أن يَفكّـــــهُ   بـــلى لعمـــرى لقـــد أنـــى
لـــو مـــات ممـــا بـــه شـــج   معـــــذبٌ كُنْـــــتهُ أنـــــا
مـــا ضـــرّ فـــى الحـــب مَـــن أسا [٢٧]   إلىّ لـــــو كـــــان أحســـــنا

فهـذا مـن الضـرب السادس من البسيط، وهو الذى يُسمى المخلع، وقد ذكرناه فيما رُوى من الشذوذ، فكيف يكون هذا هو اخترعه وقد سُبق إليه؟ ".

المسألة الواضحة فى هذا الأمر إذن، أن النصف الأول من القرن الرابع الهجرى قد شهد إضـافات إلى صـور بعـض بحور الشعر الستة عشر، ذلك أن أبا الحسن العروضى صاحب الجامع فـى العـروض والقوافـى قد توفى سنة ٣٤٢ هـ، وأن أبا الحسن نفسه قد نظم قصيدة وحدتها " مفاعلتن فعولن " مكررة فى كل شطر، قالها فى مدح العباس بن الحسن معارضًا بها قصيدة من الـوزن نفســه لمـن ذكـر أنه ادّعى اختراعه لأوزان جديدة [٢٨]. ولكن الملاحظ أن أبا الحسن قد سار عـلى نظـامين فـى التقفية، حيث يسير القسم الأول منها على نظام المربعـات، ووحدته مفاعلتن فعولن فى كل بيت أو شطر، هذا إذا ضربنا صفحًا عن التشكيل المكانى الذى ورد بالكتاب؛ إذ التقفية توحى بالتشكيل الصحيح، مع مراعاة أن هذا القسم يبدأ بثنائية، وينتهى بمربعة مرسلة القافية فى الأبيات الثلاثة قبل القفل.. هكذا:

أعاذلتنى سفـاها   أجـد بك البُكورُ
عذلت حليف وَجْدٍ   لعـدلك ما يجورُ
وكيف رجوع صبٍّ
صبا وفقيـــد لبٍّ

مناه دوام شــربِ
ولذتــه الخمــور

* * *

يحــن لشــرب كاس
لطـرد هــوى أناسَ
تأبــوا فى مكاسيَ
عليــه بأن يدوروا

* * *

فـذق يا قلبُ حُبّــا
ســتلقى فيه كربَـا
ظننتُ الذوق عَذْبــا
قد آكْذَبَكَ [٢٩] الخبيرُ

* * *

وقدٌّ فى اعتـــدال
يميس كخــوْط بانَ
يكاد من التثنـــيَ
تخلٌّ به الخصورُ

* * *

وأمـا القسم الآخـر من هذه القصيدة فمجموعة من الأبيات، كل منها على وزن " مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن " فِى كل شطر، هكذا:

فـيا مــن ظــنَ أنْ قَــدْ، أتــى بغريــب وزْن	تعمــق فــيه جــدًا، وفكــرته تمــورُ
فهــذا لــيس شــعرًا، فكــيف تــراه صــعبًاَ	ولــيس له عــروضٌ، بألســننا تــدور
ومــا الأشــعارُ إلا الــتى رُويــت قديمًــا	عــن الأســلاف ممــن، بديهــته تغــورُ
فكـــل غريـــب وزنٍ تكلفــــه مُـــزيدٌ	يــريد بــذاك شــعرًا، فمــنطق ذاك زُورُ

ويمكن أن يُعدّ كالرباعية الأخيرة من القسم السابق، أو تُعدّ هى منه.

ونخلص مما سبق إلى أن صور البحور كما رصدها الخليل والتى تتمثل فى أربع وثلاثين عروضًا، وثلاثـة وستين ضربًا [٣٠]، التى تمثل جميعها التشكيلات الأساس الأولى، قد أضيفت إلـيها صور أخرى انتزعت اعتراف أكثر المتشددين من العروضيين القدماء، وقد انتقلت بعض هذه الصـور مـن دائـرة الإبـداع والنقد إلى دائرة التصنيف العروضى فى القرن الرابع الهجرى، على نحـو مـا نجـد عـند الجوهـرى (٣٩٣هــ) فـى كـتابه "عـروض الورقـة"، حـين قـدَّم لكـل بحر باسـتعمالاته القديمـة والمحدثة، كقوله: " الطويل مثمن قديم، مسدس محدث [٣١]، والمديد مثمن محـدث، مسـدس قديـم، مربع قديم [٣٢]، والبسيط مثمن قديم، مسدس قديم، مربع محدث [٣٣]، والهــزج مسـدس محـدث، مـربع قديـم [٣٤]، والرجـز مسدس، مربع، مثلث، مثنى، كله قديم، موحــد محــدث [٣٥]، والمتقـارب مثمـن قديم، مسدس قديم، مربع محدث [٣٦]، والمتدارك مثمن قديم، مسـدس محـدث [٣٧]، ولــه إلى جانـب ذلك عبارات جامعة تُدخل كل تشكيل جديد من تشـكيلات الـبحور السـتة عشـر فـى دائرة الشعر العربى وتفتح المجال لذلك واسعًا، قال [٣٨]: "كل بيت ركب من مستفعلن فمن الرجز هو، طال البيت أو قصر، وعلى هذا قياس سائر المفردات والمركبات ".

حـتى إذا جـاء ابن سناء الملك (٦٠٨هـ) وجدناه ينتقل بالنقد العروضى خطوة مهمة، لم تفد منها كتب العروض اللاحقة؛ فقد انهارت على يديه مقولة الخليل من أن الشعر " هو ما وافق أوزان العـرب، ومقتضـاه أنـه لا يُسـمى شـعرًا ما خرج عن أوزانهم "، إذ يقسم أوزان الموشحات قسمين كبيرين [٣٩]:

الأول: ما جاء على أوزان أشعار العرب، ويقسمه بدوره قسمين أيضًا:

(أ) ما لم يخرج عن أوزان أشعار العرب، ولو بكلمة أو حركة.

(ب) ما تخلل أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة ـ كسرة كانت أو ضمة أو فتحة ـ تخرجه كما يقول ـ عن أن يكون شعرًا صرفًا وقريضًا محضًا، قال: " فمثال الكلمة قول ابن بقى :

صبرتُ والصبر شيمة العانى ولم أقل للمطيل هجراني

معـذبى كفـاني

فهذا من المنسرح، وأخرجه منه قوله: " معذبى كفانى "، ومثال الحركة أن تُجعل على قافية فى وزن، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وبقافيتها كقوله:

يا ويح صب إلى البرقِ له نظـرُ

وفى البكاء مع الُورْق له مَطَـرُ

فهذا من البسيط، والتزام إعادة القافية فى وسط الوزن على الحركة المخفوضة هو الذى أشرنا إليه "، يريد بذلك أن القافية تقتضى الوقوف فى الإنشاد بعد " البرق "، و " الورق " فينشأ عن ذلك ساكن لإشباع الكسرة وهو ما يقابل الفاء من مستفعلن.

والقسم الآخر من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه فى شيء من أوزان العرب، وهذا القسم ـ كما يقول ابن سناء الملك ـ " هو الكثير والجمّ الغفير، والعدد الذى لا ينحصر ".

ويبدو أن ابن سناء الملك يعنى بهذا القسم أمرين:

أولهما: ما جاء عروضه أو ضربه على صورة لم تؤثر عن أشعار العرب كما رصدها الخليل؛ ولذا يضع تحت عنوان " الموشحات التى اخترع المصنف أوزانها "، قوله [41]:

أرى نفسى لقلبى واهبهُ

ولم تحفل بحسن العاقبهُ

فأحداق المهـا

أشارت بالغـرامِ

وعصيان الملامِ

فقالت مهجتـي

نعـم يا مُنيتـي

بهـا دار الهوى دار النعيمِ

ومن أسقامها بُـرْءُ السقيمِ

فهذا على مذهب أبى الحسن العروضى ، من الوافر المثلث (مفاعلتن مفاعلتن فعو / أو فعولن) والمثنى (مفاعلتن فعو).

والآخر: ما جاء فى وزن جديد، وهو موشح واحد جاء على وزن (فاعلن فعولن فعولن) [41]:

قَبُحتْ على المليحهْ

إذْ غَدَت بوصلى شحيحهْ

أسْقَمتْ ضلوعًا صحيحهْ

لو أتتْ لكانت مسيحهْ

تقطع الأخير:

لو أتتْ	لكانت	مسيحه
/ه//ه	//ه/ه	//ه/ه
– ب –	ب	ب
فاعلن	فعولن	فعولن

والذى يبدو أن ابن سناء الملك لم يكن عالمًا عروضيًا مفكرًا ـ وما كل شاعر بعروضى مفكر ـ ولعل إخفاقه فى رصد أوزان الموشحات التى خرجت عن بحور الشعر المعروفة يرجع إلى ذلك.

ولعل هـذا أيضًا ما دفعه إلى الربط بين أوزان الموشحات والغناء على الأرغن [٤٢]، مع أن البدهى أن الآلة الموسيقية لا تستغنى عن مصاحبة الوزن على نحو من الأنحاء. يقول فى مقدمة دار الطراز: " والقسم الثانى من الموشحات، هو ما لا مدخل لشيء منه فى شيء من **أوزان العرب.. وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن**، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز "، ثم يقول فى موضع آخر عن نفسه: " واعذر أخاك، فإنه لم يولد بالأندلس.. **ولا سمع الأرغن** " !!.

والواضح أن ما لا مدخل لشيء منه فى شيء من أوزان العرب ـ الخمسة عشر أو الستة عشر ـ يقف أمامه حائرًا؛ لأنه لا يملك الآلة العروضية المفكرة، التى امتلكها مثلاً أبو الحسن العروضى، حين واجه الأوزان الجديدة ـ التى ابتكرها بعض معاصريه ـ محللاً، باحثًا فى نظامها العروضى، كما مرّ بنا.

والأدلة على ذلك كثيرة، منها:

١ ـ قوله [٤٣]: " والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما يعرف أوزان الأشعار، ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض، وهو أكثرها، وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، لا يحس الذوق صحته من سقمه، ولا دخوله من خروجه ".

ثم مثّل لهذا القسم بموشح سنعرض له بعد قليل.

فأما قوله أن **القسم الأول** ـ الذى لم يمثل له ـ وهو القسم الذى له وزن يدركه السمع، ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار، فيبدو أنه يريد به بعض الموشحات التى نظمت فى غير الأوزان الستة عشر، لأنه لو أراد غير ذلك لقال إنه ما جاء على أوزان أشعار العرب كما ذكر قبل هذا الموضع. فما هى الأوزان التى أدركها سمعه وعرفها ذوقه؟ أين محاولاته لإخضاعها لنظام عروضى بعينه مستلهمًا نظام الخليل؟ الحق أن الكتاب خلو من كل ذلك، إذ اكتفى المؤلف بقوله: " وكنت أردت أن أقيم لها عروضًا يكون دفترًا لحسابها، **وميزانًا لأوتادها وأسبابها**، فعزّ ذلك وأعوز؛ لخروجها عن الحصر، وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب.. فبهذا **العروض** يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزاحف "، والكلام كما نرى مجمل لا يفضى إلى شيء بعينه؛ فقد حكّم الرجل أذنه وذوقه كما هو الحال قبل عمل الخليل.

وأما القسم الآخر الذى هو عنده مضطربُ الوزن، فقد مثل له بالموشح الذى أوله:

أنت اقتراحـــــى   لا قرب الله اللواحـي

* * *

من شاء أن يقولَ، فإنى لستُ أسمعْ
خضعتُ فى هواكَ، وما كنتُ لأخضعْ
حسبى على رضاك، شفيع لى مُشَفَّعْ
نشـوان صـاحى   بين ارتياع وارتياحي

* * *

ثم عقّب بقولــه " " فهـا أنـت ترى نُبوَّ الذوق عن وزن هذا الكلام، وما له عند الطبع الضعيف نظام، ولا يعقله إلا العالمون من أهل هذا الفن، والملائكة المقربون من أهل هذه الصناعة، ومثل هذا لا يُقدم عليه إلا مثل الأعمى، وإلا فالبصير يحذره ولا ينظره، وما كان من هذا النمط فما يُعلم صالحه من فاسده، وسالمه من مكسوره **إلا بميزان التلحين** ".

ولو نظرنا إلى هذا الموشح بعين ميزان الشعر لوجدناه يتكون من تشكيلين: **التشكيل الأول** للمطلع والقفل، وكل منهما على وزن:

مســــتفعلاتن   مستفعلن مستفعلاتن

وهو كما ترى تشكيل رجزى ، ورحم الله الجوهرى حين قال كما ذكرنا آنفًا: " كل بيت رُكِّبَ من مستفعلن فمن الرجز هو، طال البيت أم قصر ".

أما التشكيل الآخر فمن وزن:

مستفعلن فعولن مفاعيلن فعولن

هكذا :

من شاء أن	يقولّ	فإنْ نى لسـ	تأسمع
/ه/ه//ه	//ه/	//ه/ه/ه	//ه/ه
-- ب	ب ب	ب ---	ب --
مستفعلن	فعولُ	مفاعيلن	فعولن

وقد جعله الدكتور أحمد مستجير على وزن (مستفعلن مفعولاتُ مفعولاتُ) مع تذييل كل شطر بسببين خفيفتين [٤٤] مع جواز حذف الثانى الساكن أو السادس الساكن من مفعولات، وقد أطلق على هذا الوزن اسم " بحر التطيلى " نسبة إلى مؤلف الموشح.

أين هذا كله من كلام ابن سناء الملك الذى جعل هذا الوشح مثالاً للموشح مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، الذى لا يحسُّ الذوق صحته من سقمه، ولا دخوله من خروجه؟ أليس هذا دليلاً آخر على أن الرجل - مع ريادته فى التنظير للموشحات من حيث الشكل دون الوزن - لم يكن يملك الآلة العروضية التى تمكنه من إنجاز ما طمح إليه؟

٢ - حين تحدث ابن سناء الملك عن الموشحات التى جاءت على أوزان أشعار العرب، ختم حديثه بقوله [٤٥]: " وفى الوشاحين من أهل الشطارة والزَّهارة، من يأخذ بيتًا من أبيات المحدثين. فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه. كما فعل ابن بَقى فى بيتى كشاجم، فإن كشاجم قال:

يقولون تُبْ والكأسُ فى كف أغْيدٍ ... وصوت المثانى والمثالث عالي

فقلت لهم لو كنتُ أضمرتُ توبةً ... وأبصرتُ هذا كله لبدا لي

فقال ابن بقى :

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنيتَ فى المجون الشبابا
فقلتُ لو نويتُ متابا
والكأسُ فى يمين غزالي
والصوت فى المثالث عالي
لبدا لي

* * *

انتهى كلام ابن سناء الملك، وواضح أن ابن بقى لم يأخذ بيتًا بلفظه من كشاجم، وإنما أخذ الكلمات: الأولى والثالثة والرابعة من الشطر الثانى من البيت الأول، ثم الكلمتين الأخيرتين من البيت الثانى ، فضلاً عن أن الوزن مختلف، فهو عند كشاجم من البحر الطويل، وعند ابن بقى من وزن جديد هو " مستفعلن فعولن فعولن ".

٣ - نظم ابن سناء الملك موشحًا وزن كل شطر منه " مستفعلن فع لن مفعولن " [٤٦].

وبرغم ذلك قدم له المؤلف بقوله: " الموشح الذى وزن أبياته مضطرب "، وبدهى أنه لا ينعت بالاضطراب ما اطرد وزنه، إذ " المضطرب " فى اللغة من معانيه " المختل "، فأين مواضع الخلل فى الموشح؟ لا يشير المؤلف إلى شيء منه، وقد جال بخاطرى أن يكون قد استعمل الاضطراب استعمالاً خاصاً به، يريد به ما خرج عن أوزان أشعار العرب، ولكنى وجدت ذلك غير صحيح؛ لسببين:

الأول: أنه لم يذكر هذا الموشح فى القسم الذى أفرده للموشحات التى ابتكر أوزانها، ولو اهتدى إلى نظامه العروضى لضمه.

والآخر: أنه سبق أن استعمل كلمة " مضرب " لا يعبر بها عما لا وزن له؛ إذ قال عن موشح التطيلى الذى ذكرناه آنفاً " مضرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم لا يحس الذوق

صحته من سقمه، ولا دخوله من خروجه ". وقد رأينا أن موشح التطيلى موزون وزنًا خاصًا يختلف عن أوزان أشعار العرب كما رصدها الخليل أو ما استدركه بعض العروضيين عليه.

بقى أن نمثل ببيت (دور) من أبيات هذا الموشح:

يا عاذلـى لا كنت عاذر
قد بزَّ عقلى بزٌّ فاخر
وقد يسمى طرفًا فاتـر
وقد يسمى سيفًا باتـر

* * *

لم يكن ابن سناء الملك ـ كما قلنا ـ عالمًا عروضيًا، ولعل هذا هو سبب إخفاقه فى ضبط أوزان الموشحات، برغم تعبيد الخليل لمثل هذا الطريق، ولكنه كان شاعرًا يمتلك أذنًا، وذوقًا عروضيًا بمعيار عصره وبيئته، الأمر الذى هيأ له أن ينظم على هذا الوزن (مستفعلن فع لن مفعولن) دون أن يضطرب فى موشحه شطر، كما هيأ له أن ينظم آخر على وزن (فاعلن فعولن فعولن) وهيأ له أيضًا أن يضيف تشكيلات جديدة إلى بعض البحور، على نحو ما وجدناه يستعمل الوافر مشطورًا بضرب على وزن (فعو) حينًا و (فعولْ) حينًا آخر.

اللافت للنظر إذن أن حركات التجديد فى موسيقى الشعر قد تتابعت تتابعًا لم يواكبه التصنيف العروضى إلا نادرًا، وأن هذه الحركات قد سارت فى اتجاهين:

الأول: التجديد داخل إطار البحور الستة عشر، من خلال ابتكار تشكيلات أو صور جديدة لها، غير الأربع والثلاثين عروضًا، والثلاثة والستين ضربًا التى ذكر الخليل أنها المأثورة عن العرب [٤٧].

الآخر: التجديد خارج دائرة الصور السابقة للبحور الستة عشر من خلال ابتكار أوزان أو تشكيلات جديدة.

وقد أدى غياب هذه الحقيقة إلى اضطراب النقد العروضى فى العصر الحديث، حين ظن بعض النقاد أن ما خرج عن البحور الستة عشر ـ وتشكيلاتها ـ وزنًا جديدًا، على نحو ما نجده ـ مثلاً ـ فى كتاب " التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى " للدكتور بدوى طبانة، حيث قال [٤٨]: " ففى ديوان البارودى قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به، عدد أبياتها (١٩) بيتًا، من أبياتها:

املأ القدحْ	واغْصِ من نصحْ
وارو غُلَّتي	بابنة الفرحْ
فالفتى متى	ذاقها انشرحْ "

فى حين أن هذا الوزن قديم، إذ يُرَدُّ إلى القرن الخامس الهجرى على أقل تقدير [٤٩]، وهو وزن: " فاعلن فعولن " مع جواز مجيء فعولن محذوفة أو مقصورة، ومعنى هذا أن البارودى لم يخترعه.

ومن مثل قول الدكتور طبانة أيضًا [٥٠]: وقد جاء فى رواية مجنون ليلى ـ لشوقى ـ عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به، هى :

زياد ما ذاقَ	قيسٌ ولا هَمَّا
طبخ يد الأمِّ	يا قيسُ ذُقْ مما
الأم يا قيسُ	لا تطبخ السُّمَّا

فى حين أن هذا الوزن قديم أيضًا؛ فهو من تشكيلات مشطور البسيط وشطره " مستفعلن فع لن " ومنه قول ابن شرف المتوفى سنة ٤٦٠هـ/١٠٦٨م:

مـــــن قـــــبل أنِ تَعْـــــدُو عيـــــناك لم أحْسِـــــبْ
أن تخضــــــع الأُسْـــــدُ لشـــــــادن رَبْـــــرَبْ

وقول ابن اللبانة المتوفى سنة ٥٠٧هـ/١١١٣م:

خرجْـــــــتُ محـــــــتالاً أبغـــــى ســــنا الـــرزْق
قطَعْـــــــتُ أمـــــــيالاً غـــــربًا إلى شـــــرقَ

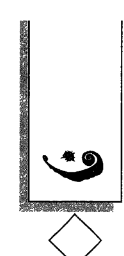
وغـير هذيـن المثالين كثير، ورحم الله الجوهرى (٣٩٣هـ) حين قال: " وكل بيت رُكبَ من مستفعلن فاعلن، فهو من البسيط طال البيت أم قصر ".

نحـن إذن فـى حاجـة إلى رصـد جديـد لأوزان الشـعر العربى وتشكيلاتها عبر العصور والفنون. بحيث يستطيع الناقد من خلاله أن تتبين مواضع التجديد عند الشعراء.

الهوامش:

(١) **معجم الأدباء** لياقوت. مكتبة الحلبى بالقاهرة، ٧٥/١١.
(٢) **العـيون الغامـزة عـلى خبايا الرامزة**، تحقيق الحسّانى حسن عبد الله، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط ٢، سنة ١٩٩٤، ص ١٧.
(٣) **الجـامع فـى العـروض والقوافـى**، تحقيق زهير غازى وهلال ناجى، دار الجيل، بيروت، سنة ١٩٩٦، ص ٦٠.
(٤) **مـنهاج الـبلغاء وسـراج الأدبـاء**، تحقـيق محمـد الحبيـب بن الخوجة. دار الكتب الشرقية، تونس، سنة ١٩٦٦، ص ٢٤٣.
(٥) **الجامع فى العروض والقوافى**، ص ٢٥٨، ٢٥٩.
(٦) **حاشية الدمنهورى** . المكتبة الأزهرية للتراث، سنة ١٩٩٩، ص ٦٦.
(٧) **الجامع فى العروض والقوافى**، ص ٧٨.
(٨) المصدر نفسه، ص ٢٥٧، ٢٥٨.
(٩) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١٦٠.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٦٩.
(١٢) المصدر نفسه، ص ١٧٦.
(١٣) المصدر نفسه، ص ١٨١.
(١٤) المصدر نفسه، ص ١٨٨، ١٨٩.
(١٥) المصدر نفسه، ص ١٩٨.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٠٦ وردت العبارة الأخيرة ص ٢٣٢ أيضًا.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٠٨.
(١٩) تحقيق: يوسف على بديـوى ، دار مكتبة التربية ببيروت، دار الكتاب العربى بدمشق، سنة ١٩٩٠م، ص ٦٥.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٧٦.
(٢١) المصدر نفسه، ص ٢١ وما بعدها.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ٥٩ – ٧٩.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٦٦.
(٢٤) ذكـر الشـنتريني البيـت الأول ومعـه آخـر فـى شواذ المنسوخ، ثم قال: " وقد عمل المتأخرون على هذا الـوزن أشعارًا كثيرة " (**المعيار** ٦٩، ومثله فى **العيون الغامزة**، ص ٢٠٣). كما نظم فى هذا التشكيل كشـاجم (٣٦٠هـ) وغـيره، ويبدو أن ما نسب إلى أبى العتاهية من أنه قال: " أنا سبقت العروض " لم يكن إلا من هذا الباب، أى استعمال صور جديدة للأعاريض أو الأضرب، أما اختراع أوزان جديدة غير الستة عشر بحرًا، فلا أثر له فى ديوان أبى العتاهية.
(٢٥) هـذا الـرجل اسمه أبو الحسن على بن هارون، وهو مؤلف كتاب **الرد على الخليل فى العروض**، مقدمة محقق **الجامع**، ص ١٦.

(٢٦) فى الأصل " يأبى " وهو تصحيف يشير إليه اضطراب الوزن.
(٢٧) فى الأصل " أساء " وزيادة الهمزة تخل بالوزن، ورحم الله أبا الحسن العروضى حين قال فى باب الحض على تعلم علم العروض: " الوزن يردعك ويمنعك من هذا الخطأ القبيح، ويُزيل عنك الشك واللبس ويردك إلى البصيرة واليقين "، **الجامع**، ص ٤٠.
(٢٨) انظر هذه القصيدة، ص ٧٣ من **الجامع**.
(٢٩) فى الأصل بقطع الهمزة والصواب بتسهيلها.
(٣٠) انظر على سبيل المثال: **عروض الورقة**، تحقيق محمد العلمى ، دار الثقافة، الدار البيضاء بالمغرب، سنة ١٩٨٤، ص ١٤.
(٣١) المصدر نفسه، ص ١٥.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٨.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٣.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٤١.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ٦٥.
(٣٧) المصدر نفسه، ص ٦٨.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٣٩) **دار الطراز فى عمل الموشحات**، تحقيق الدكتور جودت الركابى . دار الفكر، دمشق، ط ٣، سنة ١٩٨٠ ، ص ٤٤ وما بعدها.
(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٦٠.
(٤١) المصدر نفسه، ص ١٦٧.
(٤٢) الأرغن: آلة موسيقية نفخية، بها منافيخ جلدية، وأنابيب ومفاتيح لتنغيم الصوت (**المعجم الوسيط**)، وقد علّق الدكتور إحسان عباس فى كتابه " **تاريخ الأدب الأندلسى** " ٢٢٥/٢ على استعمال الأرغن فى تلحين الموشحات بقوله: " وأنا أرى أن ابن سناء الملك قد يكون واهمًا، أو مغاليًا، لأن الأرغن ليس بالآلة السهلة التى يمكن اقتناؤها، إذا تصورنا مدى شيوع الموشح فى أوساط مختلفة مع الزمن. وإما أن يكون تنغيمها على الأرغن هو أوفق ضروب التلحين لها، وهذا يمثل دورًا تاليًا لدور نشأتها ". وواضح أن الأرغن ليس بديلاً عن الوزن.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(٤٤) **مدخل رياضى إلى عروض الشعر العربى** ، القاهرة، سنة ١٩٨٧، ص ٥٦.
(٤٥) **دار الطراز**، ص ٤٥.
(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٥٧.
(٤٧) راجع على سبيل المثال: **عروض الورقة**، ص ١٤.
(٤٨) دار المريخ بالرياض، ط ٣، ص ٢٥١. والقصيدة فى: **ديوان البارودى** ، تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف. دار الكتب المصرية، سنة ١٩٤٠، ١٢١/١.
(٤٩) ورد هذا الوزن فى **موشحات ابن اللبانة** (٥٠٧هـ/١١١٣م) والتطيلي(٥٢٥هـ/١١٣٠م) وأبى بكر بن الأبيض (٥٣٠هـ/١١٣٦م). كما جاء فى: **العاطل الحالى** لصفى الدين الحلّى.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.



آوان القطاف وكتابة الفسيفساء

محمد حافظ دياب

"بحجم الرأس المقطوع تقاس قوة الجلاد.."

(من قصيدة تحبها عالية)

كيف السبيل إلى تعاطى التاريخ والمعيش بسديمهما وقهرهما؟ وهل من تنافذ يمكن أن يتم بينهما فى عمل روائى؟ ولماذا بالإمكان أن يفتح مثل هذا العمل. فيشارف مالم يقُلْه أو يبوح به، لكنه لابدُ فيه؟ تلك الأسئلة ومخارجها، لابد، أرقت الوردانى، وفرضت عليه تطارح أبجدية البطش والطمس فى التاريخ البعيد والمعيش الراهن، كى يظل سؤال هذه الأبجدية معلقا على الجباه. فلربما يتحول من ماض منصرم وواقع حال، إلى بذرة تحبل بتشوف العدل ومراودة الحرية.

* دالان:

لنترك النظر، ابتداء، ينزلق على غلاف روايته، ليستقر على العنوان بوصفه مفتاح النص ومؤشره.

والعنوان هنا يحمل دالين: الأوان، والقطاف. ونسأل: ما الأوان؟ ما الذى يميزه عن الوقت والزمن، والأمد، والحين؟

إنه آنذاك والآن متناسلان معًا، أو هو الماضى والحاضر متآخذان. هو الوعى بدوام الماضى فى الحاضر، أو هو دوران حاضر الماضى وماضى الحاضر سويًا. هو عدم انفصال الحدث عن حضوره فى الماضى وعما يكونه حاضرا، أو هو لحظة تبدى الفعل التى تجعل فاعلها موجودا دوما، بصرف النظر عن توزع زمنه الموضوعى أو توزيعه.

ولعل اتيمولوجيا كلمة "أوان" تشى بهذا المعنى، حين نراها تقترب فى صوتيتها من "أيون" اليونانية، التى تدل على أزلية الرب وأبديته، أو من "أوذان" الذى ارتكب خطيئته، لكنها ظلت عالقة بالكائن البشرى، على ما يرد فى العهد القديم.

يبدو الوردانى، الذى صك هذه الكلمة فى عنوان روايته، كائنا محترقا بوعيه، طالما يتأتى استخدامه لها من شعوره بفقدان الكائن العربى لحريته واختياره، ماضيا وحاضرا، بسبب من اجتوائه بالذبح المسلط عليه من قبل حكامه الطغاة وجلاوزتهم.

وعلى هذه الخلفية، تجد مسألة الوعى بالزمن وجاهة طرحها فى هذه الرواية بوصفها ملمحًا أسلوبيا، يتوزع بين راق الموروث وقت اغتيال الحسين فى كربلاء، وطبقات المعيش اليومى الحاضر، فيما زمن الحسين تاريخى تنتسب وقائعه إلى الماضى، وزمن المعيش حال، مما ينتج عنه تمدد أبعاد زمن الرواية وتعدده.

وقصدًا لتغلب الوردانى على صعوبة انطواء هذين الزمنين، لجأ إلى أسلوب التضفير، أو الإنشاء الحلقى، بين التاريخى واليومى، مادام يجمع بين وقائعهما ناظم مشترك، أو مغزى دلالى واحد.

أما الدّال الثانى: "القطاف"، فيتم استحضار مشهده الدامى على طول صفحات الرواية، عبر حديثٍ عن تنويعة الذبح والصلم والجدع وتقطيع الأوصال وجب المذاكير وسلخ الجلد والخوزقة والحرق والتشويه الخلقى، إلى مختلف صنوف الاستبداد والخيانة والطمس، التى ارتكبها صنّاع هذا الجحيم، بدءا من يزيد بن معاوية وعبيد الله بن زياد، مرورا بعبد الملك بن مروان، والحجاج بن يوسف، والمعتمد بن عباد، والغزاة الأسبان فى الأرض الجديدة، وانتهاء إلى محمد سعد، واسماعيل همت، ويونس مرعى، وعبد اللطيف رشدى، وسفّاحى عاصفة الصحراء، وهو جحيم مازالت تكابده كائنات الألفية الثالثة، على أيدى جورج دبليو بوش واريبل شارون وقاطفى رأس أبى الهول؛ مما يحيل الدلالة الكلية للرواية إلى تكريس لحقوق الإنسان، كى يضحى العدل والحرية هما شارته ورهانه.

* **البنية الحكائية**

والأمر هنا يتعلق بتحرر فعّاليات صوغ الحكى فى هذه الرواية من هيمنة الراوى الواحد، الذى يستبد، عادة، بمهمة إنجازه وحده لتلك الفعاليات. إذ يتم تقديم المادة الحكائية، بل الحدث الواحد أحيانا، من خلال شخصيات متعددة، تبدو كجزئيات لذلك الحدث، وشاهدة عليه، ومساهمة فيه بنسب متفاوتة.

وينشطر محكى الرواية إلى ستة محكيات متضافرة، يقدمها راو قطعت رأسه فوق سطح قطار، ويهجس بها الوردانى فى كل قسم من أقسام روايته الثلاثة، مع تخزينها وإعادتها المتتابعة لهويات وأحداث يزداد ضوء دلالتها فى التأكيد على بؤس الكائن العربى:

أولها، تذكر الراوى لواقعة استشهاد الحسين بن على، سيد الشهداء، وهو فى طريقه إلى الكوفة. وفى المقطوعات السردية لهذه الحكاية، تنزف الكتابة، إلى الدرجة التى يظل تولدها قائما دوما فى الذاكرة والقلب. وثانيها، أحداث رحلة مدرسية قام بها الراوى صبيا مع زملائه، حين داهمتهم فى بدايتها مظاهرات الخبز عام ١٩٧٧؛ فاندمجوا فى مسيرتها، ليكون مصيره ضربة فوق رأسه تقتله.

وثالثها، قصة اغتيال شهدى عطية زعيم جماعة "حدتو" الشيوعية، ترد على لسان بعض من رفاقه، ومعهم زوجته اليونانية الأصل روكسانا، وتدور حول التعذيب الجسدى الذى تعرض له فى السجن بداية الستينيات. ورابعها، مأساة الراوى إثر عودته النهائية إلى القاهرة من الخليج، بعد سنوات من العمل هناك، وحلمه باستثمار ما جمعه فى مشروع تجارى كبير، ليكتشف خيانة زوجته له مع صديقه، الذى قام بذبحه. وخامسها، مأساة راو آخر يدأب على الذهاب إلى مستشفى، يتولى أطباؤها تغيير أجهزة حواسه وإدراكه كل فترة، كى لا تصدأ، عن طريق ذبحه والقيام بأعمال الصيانة اللازمة فى الرأس، مع إعادة تحميل برامج الذاكرة وتركيب قطع غيار جديدة للأجزاء التالفة، ثم إرجاع الرأس مرة أخرى إلى الجسد، لكنه يكتشف حدوث خطأ فى أثناء العملية.

وسادسها، حكاية أخرى موازية، تقدم قصة لقاء عابر بين فتاة مصرية ومثقف عراقى، بدأ عبر رسائل الإنترنت، وانتهى بحضوره إلى القاهرة، ليسلمها مخطوط سيناريو عن الزعيم أحمد عرابى، كتبه والدها، الذى عثر عليه مقطوع الرأس، عقب إحدى غارات عاصفة الصحراء على العراق. الأقوى: حين ذهابهما أو: حينما يذهبان إلى منطقة الهرم لحضور احتفال بالألفية الجديدة، يفاجآن بأن أبا الهول أضحى دون رأس هو الآخر.

إنه السرد المركب، الذى يمثل أهم خصائص البنية الحكائية لهذه الرواية، بالنظر إلى تحرك مقطوعاتها السردية، ثم توقفها، لتعود كرّة أخرى إلى مسارها.

*** الآثل والماثل:**

والتاريخى لا يقيم فى هذا العمل مسافة وانزياحا عن اليومى، وإن جاء على هيئة وقائع أربع، اثنتان منها قديمتان: قتل الحسين فى التاريخ العربى، وشبيه المستشفى فى أوربا الوسيطة، وأخريتان حديثتان: اعتقال قادة اليسار المصرى، ومظاهرات الخبز فى مصر.

فى المشهد الأول، مقاربة لتفاصيل الختل والخيانة والتآمر على الحسين، وفى الثانى حديث عن مشوار الراوى إلى المستشفى المتخصص فى فصل الرأس وإصلاحها وإعادة تركيبها، تبدو فيه الرأس كالعقار فى "فندق" الجسد، كلاهما قابل للترميم، مما يقرّب هذه المؤسسة الطبية من المستشفى العام الذى ساد أوربا فى العصر الوسيط، وذكرها ميشيل فوكو M.Foucault كآلية للقمع والعزل والاحتجاز، على حين يستقرئ الوردانى المشهدين الأخيرين بمخزون الحاضر.

وتنافذ الراهن فى الرواية مع هذه الوقائع التاريخية، يفتح سؤالا عن علاقة التاريخى واليومى، الآثل والماثل، فيما توحد بينهما ديمومة الاستبداد والقمع.

فهذه الرواية، شأنها شأن السيرة الشعبية، لا يتم انفتاحها وتعاملها مع التاريخ بالسعى وراء وقائعه، فما يهمها هو روح التاريخ، حفرا فى الذاكرة من أجل استعادة الحاضر، وتوسيعا لدلالته، وإسهاما فى إعادة صوغ أسئلته. فالأمر هنا لا يتعلق بمجرد المجابهة بين الحاضر وأمثولات الماضى، ولا حلا لتنافذ الذاتى والموضوعى، ولا بحثا عن حقيقة تاريخية، بله عما وراء هذه الحقيقة.

أنه الامتياح من ذاكرة التاريخ العربى والأوربى الوسيط والمصرى الحديث، فى استقلال عنه ولكن به، حين تهبه الرواية صنعته الأدبية، وتحبكه فى صيغة سردية، وهو ما يجعل الرواية تغذ خطاها، مبتعدة عن عملية التسجيل التاريخى، لتحيا فى بعدها المجازى وفضائها المتخيل.

من هنا بدا إيراد الوردانى لحيثيات تعاطيه التاريخى كابحا تواصل بلاغيته، سواء أتى بها على هيئة تقديم أو وثيقة أو إشارة، حيثما لاحت المفارقة فى الكثافة البلاغية جليّة بين متن الرواية وهذه الحيثيات.

فهو يقدم للقسم الثانى والثالث، بتأريخ لوقائع الذبح وتقطيع الأوصال والسلخ والشوى، ويورد وثيقتين (وثيقة نعى شهدى عطية فى الأهرام، ووثيقة استلام جثته)، وينهى روايته بإشارة تفيد رجوعه إلى بعض من حوليات العصر الإسلامى الأول وشهادات وسير ذاتية للمعتقلين الشيوعيين. ومع ذلك ورغمه، يمكن القول إن تقديم الوردانى جاء على صيغة لاتغالى حتى تتحول إلى درس فى التاريخ، ولا تتطامن كى تضحى سيرة ذاتية، بل أشبه بالاستهلال القائم على وظيفة الإيماء، لكى يشى لاحقا بوقائع تدفع بالفجيعة إلى أن تفيض على حدودها.

أما عن تعامله مع الوثيقة بوصفها مصدرا للمعلومات التاريخية،فالأمر يطرح تساؤلات حول الحدود بينها كحدث مضى وجرى تاريخه وبين العمل الروائى، وطبيعة تداخلها معه، إما بالاندماج فيه من حيث هو فعل تخييلى، أو بانفصالها عنه كى تحضر فعلا ناهضا فى فضائه الروائى، مع محافظتها على أمانتها. يضاف لذلك كيفية التواصل مع الوثيقة روائيا، سواء بالتصرف فى متنها وتبديل صياغتها، أو بإكسابها خلقا جديدا، ينتفى فيه نسبها الأصلى، ليصبح لها النسب إلى العالم الروائى الجديد، حين تدخل فى مسار الحدث وتساهم فى تطوره ونمو شخصياته، ربما يشى بتحولها من أوراق التاريخ الصفراء إلى حياة مليئة بالحركة.

والطرح عينه بإزاء إيراده الرجوع إلى الحوليات والشهادات والسير الذاتية، والتى بدت بلا ضرورة حالة، طالما جاء استثماره لها خارج مقامها التاريخى، وإن احتفظت منه بأنفاسه وخلجاته.

وهنا تتصادى كتابة الوردانى مع صيغة الكتابة الأنثربولوجية المعاصرة، التى تمارس تعلقها النصى بين العيانى والتاريخى والبلاغى، حتى ليكاد ينعدم فيها الفارق بين الأنثربولوجى الذى يقوم عمله أساسا على تجربة المعاينة الميدانية، والمؤرخ الذى ترتكز تجربته على قراءة شواهد الماضى من وثائق ومخطوطات وأقوال شفاهية، والروائى الذى تتأسس تجربته على تقنية السرد، وتلك حوارية يمكن رصدها فى أعمال جيرتزC. Geertz وفيشرM. Fisher وماركوسG. Marcus.

* **جمالية النص:**

لنخفف من مقاربتنا لفكرية الرواية، بمقاربة جماليتها التى تترجم هذه الفكرية، وهى جمالية يتجادل فيها البلاغى والسردى واللغوى على شتى تشكلاتها. على المستوى البلاغى، فالمبتغى هنا لا يتصل بالرواية كمنظومة تقوم على وحدات لغوية، بل على ما يتفجر فيها من جيشان تعبيرى، يتجلى بالأوضح فى حوارها، وتطارح علاماتها مع لغة السينما وتقنياتها:

بالنسبة للحوار، خلق الوردانى فى مقطوعاته السردية مناسبات، يكون معها الحوار من حيث هو تبادل أقوال بين شخصيتين أو أكثر، منتظرا بل ضروريا. مثاله مناسبة لقاء عالية وعبد الوهاب، الذى اقتضى حوارا يحاول فيه كل منهما استكناه الآخر، لدرجة أن وصل فى أحيان منه إلى مخاتلة، تقنع رغبة كل منهما فى الآخر بحديث عن عمارة السلطان قلاوون.

وسواء بدا مواربا أو جليا، فهو أداة تؤمن تواصل السرد، فى ارتباطه، من حيث هو وحدة نصية، بما يسبقه ويليه من وقائع، تيسيرا لدفع الأحداث وتغيير مسارها، وللمتلقى فى تتبع خيط الرواية.

ورغم ذلك، فثمة ملاحظات ثلاث تتصل بهذا الحوار:

أولها، أن عالية وعبد الوهاب ينهل حوارهما من مخزون لغوى فصيح، فيما كانت تعلو مصداقيته لو تركا العنان لإضاءة متبادلة، بين عامية عالية المصرية ولهجة عبد الوهاب العراقية.

وثانيها، حرص الوردانى على إثقال الحوار بخطاب إسنادى: "قربت جسمها منه قائلة.."، "قاطعها قائلا.."، "قالت له.."، "فقال عبد الوهاب.."، "قال لها.."، "فأجابته عالية قائلة.."، "قال أخيرا.."، "لمس كتفها لمسة رقيقة قائلا.."، إلى غير ذلك من عبارات تملؤها مخاتلة التكرار.

وثالثها، إصرار الوردانى أن ينقل كل ما يمكنه من معلومات عن مكان اللقاء، وهو ما كان أدعى إلى تحويل الحوار إلى مشهد مسرحى، والقارئ إلى مُشاهد.

أما عن الإفادة من لغة السينما، فيلاحظ تواصلها مع تقنيات ثلاث: المشهدية، والتقطيع، والتوليف:

تبدو المشهدية فى الرواية، على هيئة اختيار زاوية النظر الملائمة للإطلال على مسرح هذه الواقعة أو تلك، عبر مسوغات إيحائية تمنح بعدا جماليا، من حيث تشكلاتها وترتيب وحداتها، والتحكم فى تعبيرية الألفاظ المكونة لمعناها الدلالى، واستحضار مرجعيات متعددة مفتوحة على المتخيل، وإن بدا مشهد التصاق الرأس بأعلى الجسر الحديدى ينوشه الذباب، وليس من طائر واحد، أو حتى غراب، هوم أو حط على الرأس المقطوع.

أما التقطيع، أو الديكوباج، فوظفه الوردانى فى تفريد المشاهد، وتمييز كل منها بتفاصيله الخاصة، وبنيته التركيبية الدالة. على حين بدا التوليف، أو المونتاج، أقرب إلى المجادلة بين الأحداث والشخصيات والأزمنة فى وحدة سردية، عن طريق الربط بين مقطوعات سردية منفصلة، متشابهة أو متناقضة، يحدث تلاقيها دلالة غير موجودة فى تلك المقطوعات نفسها، كى لا يبدو

تشكيلها مجرد نتف معزولة أو متطايرة. وهو ما لا يتم إلا عبر خاصية حدسية، وعلاقة نصية وتناصية، وصيغة فنية، ومعرفة دلالية؛ ليضحى اكتمال كنايتها هى المقصودة.

هذا عن المستوى البلاغى، أما نظيره السردى، فيتولى فيه الوردانى استثمار منجزات تبدو متناقضة: من الحكاية إلى الخبر، من السبك إلى التشذير، من الترقيم إلى التناهى، ومن السيرة إلى التأريخ، عبر الشخصيات والثيمات.

فثم تكوين آخر للشخصية الروائية، يتجاوز المفهوم الشكلانى. ويدفع إلى أفق يتجاوز إشكالية البطل السلبى والبطل الإيجابى. ساعد الوردانى فى ذلك، عثوره على رديفه التاريخى واليومى فى شخصيات روايته: (الحسين سيد الشهداء، شهدى عطية، الراوى..)، الذين يشكلون جميعا مجرة واحدة.

ولأن الاسم الروائى هو أمير الدوال؛ يسترعى الانتباه أسماء الشخصيات، لما لها من أثر فى توفير مدى فى التكون واللعب. مما عناه رولان بارت R.Barthes فى حديثه عن الشخصية بوصفها اسما.

والشخصيات فى الرواية تتباين فى مرجعية مسمياتها، ومن ثم تتراوح بين أسماء تاريخية (الحسين، ويزيد، وابن زياد..)، وأسماء صريحة (شهدى عطية، وزوجته: روكسانا، وفاروق القاضى، رفاق السجن...)، وأسماء تمتلك حمولة دلالية خجلة (نجاة هبة ناجى إقبال..) يضاف إلى ذلك لقطات جانبية، تتناول أسماء أخرى (فؤاد الشافعى، ودينا، وعبد الوهاب الحسينى، وعبلة ابنة زيد اليمنى، وأبو خالد صاحب شركة العيسائى للتجارة فى الخليج، وفريد حداد، ومنير موافى...".

ومع هؤلاء جميعا، وفى القلب من الرواية، يجيئ فعل امتناع الراوى عن التسمية، سواء من احتزت رأسه فوق سطح القطار، أو عاد من الخليج، أو سجن، أو تردد على المستشفى؛ ليضحى هذا الامتناع بمثابة إطلاق حرية لا محدودة لكل من يتجوى بؤس المعيش أو خيانة الصديق أو إدمان الرهانات. فما هم الاسم، مادامت الأسماء كلها لم تعد بمستطيعة أن تحتفظ برؤوسها؟

وهذا "اللامسمى" مبعثر ومشدود فى الآن ذاته إلى مختلف المقطوعات السردية للرواية، حتى إنه يمكن قراءتها من أى جهة فيها تخالف العرف، من منتصفها أو حتى نهايتها، من أية صفحة، ليفرض هذا اللامسمى حضور غيابه وغياب حضوره.

إضافة لهذا، يورد الوردانى منفردا بأسماء بعض من ذبحوا فى التاريخ العربى (الحسين، ومحمد بن عبادة، وأحمد بن عطاش، وابن أبى لغواس، والحسين بن زكرويه، وعبد الحميد الكاتب، والتابعى بن سعيد المسيب، وخالد القسرى...). ولكن، لماذا نسى الحلاج؟ مع أنه بعد أن احتزوا عنقه، لفوه فى بارية، وصبوا عليه النفط وأحرقوه، ثم حملوا رماده على رأس منارة لتنسفه الريح.

أما الثيمات المستخدمة، فتقوم بضبط الأحداث أو التحفيز لها، باعتبارها بمثابة نتوءات بارزة تساهم فى تشكيل هذه الأحداث وبلورتها، وكشف طبيعة مجمل الشخصيات فيها، وهو ما نتلامحه فى طوايا الرواية، التى تتوزعها ثيمات ثلاث: السفر، والعجائبى، والمصادفة:

تمثل ثيمة السفر، طوعا أو قسرا، حاملا لمجلى الأحداث، كرحلة وارتحال وتغريبة: (خروج الحسينى إلى الكوفة، والعودة إلى القاهرة من الخليج، والرحلة المدرسية، والذهاب إلى المستشفى، وانتقال المساجين إلى أوردى أبو زعبل، وسفر شاكر، وحضور عبد الوهاب ولقاؤه عالية بالقاهرة..).

وبفعل هذه الثيمة، تتهيأ للحكى والزمن فى الرواية دوائر متفاوتة ومتعددة، متداخلة ومتوازية، إما بتنمية الفعل الروائى العام والجزئى، أو بتطوير الشخصية، أو بتحفيز السرد

وتلوينه، أو بتوفير اللعب للذاكرة والأحلام، وفى أس ذلك كله المكان: (المدينة الصغيرة القريبة من النهر، والعربة الأخيرة للقطار، والقاهرة بالبصرة، والكوفة، وكربلاء، والواحات، ومنطقة الأهرام بالجيزة..).

ومع ثيمة السفر، هناك أيضا ثيمة العجائبى، وتتمثل أهم خصائصها فى تأكيد المفارقة، وبعث الحيرة والشك فى نفس المتلقى، عن طريق إبراز ماهو "فوق طبيعى"، واستغلاله للإيحاء بقتامة الأوان العربى وانسداده، مما يتموضع بالأخص فى تركيب قطع غيار جديدة للأجزاء التالفة من الرأس.

وتجيئ هذه الثيمة محركة ومولده للمتخيل، وتشكيلا يطرز النسيج النصى لتحقيق غرض التطهير، وهى بهذا تمثل تأكيدا مضاعفا على غنى التخييل وإمكاناته الواسعة، وما يعد به من مغامرات دلالية وشكلية.

أما ثيمة المصادفة، فقد وظفها الوردانى، لا بوصفها خروجًا عن النظام، أو تخلخلا فى البنية، وإنما بوصفها تعبيرًا عن حتمية قدرية، وضرورة أعمق من تدبير الشخصية، وأبعد من إدراكها المباشر. إنها هنا ليست غير المتوقع، بله الضرورى، وهو ما يتضح فى العثور على رأس شاكر، والالتقاء بالمظاهرات مع بدء الرحلة المدرسية، أو لقاء عالية وعبد الوهاب.

ونقف أخيرا قبالة اللغة، والتى تتوازى غالبا مع جماليات الرواية، وإن بدا تحرك مفاصلها فى أحيان، عبر فيض من حروف المعانى، تجيئ فى طرف الكلام وعلى تخومه (لما، أو، ف، ثم، لكن، أنّ، لن، أنْ، ليس، هل، أم، حتى، منْ، عن، فى، مع، على، لعل، نعم، أجل، ليت، ما، حتى، إلا..)، وهو تزيد قد يصل إلى الحشو والاستطراد.

وفى أحيان أخرى، قد تفيض عن الحاجة، بمثل ما ذكره الوردانى عن العراق: "كبلد جرى التنكيل به من جانب القوات الجوية والبحرية والبرية والصواريخ والغازات السامة وفنون الحرب الكيماوية، والتابعة لأكثر من ثلاثين دولة، تمثل أحدث ما أنتجته ترسانات الأسلحة فى الغرب المتقدم".

ورغم ذلك، يبدو اتساق اللغة جليا، مع تعدد الراقات السردية فى الرواية، وتفتيتها للحدث، وصدور المحكى فيها عن أكثر من راو، ينتج كل منهم إيقاعا زمنيا يغاير سواه، ومع التراوح بين التاريخى واليومى، بما دعا إلى الانفتاح على مستويات تشتغل فيها العامية إلى جانب الفصحى، وتتعدد عبرها الأصوات السردية، ويتحدد كلامها بإيقاع الجسد:

من زاوية العامية والفصحى، يبدو التقاطع جاريا بينهما، بين لغة السيم ولغة الضاد، كصنو لسياقاتهما، لا كلاما أو مفردات محشورة.

ففى مواقف التاريخى، يترصن الوردانى ويفصح ألفاظه، ماتحا من التالد (جلاوزة، سيره الهوينى، مال بعض الظالين على الورس والحلل والإبل وانتهبوها، جعجع بالحسين...).

وفى مواقف اليومى، تزدحم الرواية بالقول العامى، وتتقصده، خاصة حين لا يوجد أبلغ منه فى التعبير، وإن اكتنز هذا القول، فى أحيان، بلغط مفردات وتعابير سيارة، هى أقرب إلى نثر الحياة اليومية فى سجلاته المبذولة، لا فى طواياه الإنسانية.

وهذه المفردات بمثابة فيض عصى على التسجيل، يجوز الإشارة إلى البعض منها: (أمصمصها، المحشى، أدعكها، المعمول، ملموم، الهنك والرنك، شهريتها، الهيصة، أجيب معى، مبسوطة، أبص، الواحد، صوته المخروش، بينه وبينه، مقطوعيات، الغلقان، القوايش، دباشك، شومة، الكلابشات، الطريحة، تشوينها، أجدع، شاف، فضفضتنا، اللبانة، الوركين المشدودين، يزيط، الكلاكسات، شرقان، مشبرا، شعشعة، طقطقت، هاتولع، بان، مخطوفا، شطفته، بلهوجة، خبطته، عفيتان، زمته الجو، الترباس، مقرفصا، نقرزوه، يبربش، البزرميط، خنصرته وتهبيشه، السطل، معرصا...).

ومن التعابير (إداله قرش أفيون اكسرا، شالتهم وتشيلهم، توقيعي الكريم على الحجر، هو ابن جخّية، عملت معاهم أحلى واجب، دماغك بعيد عنك، ضرب العشرات....).

أما تعدد الأصوات السردية، فيحيل إلى استخدام الورداني للضمائر، باعتبارها ظاهرة لغوية مكثفة في الرواية، ومكونا هاما في استحضار شخصياتها.

ويوحي هذا الاستخدام بانفتاحه على أكثر من وجه، وبخاصة تراوحه بين "ياء" المتكلم و"هاء" الغيبة، بالنظر إلى امتزاج أزمنة الرواية وتداخل أحداثها. فضمير المتكلم المفرد، على قلته في القص العربي، هو فاصلة البوح الأولى التي تتصدر الرواية، حين يحكي الراوي ما حدث له في أثناء عدوه فوق سطح القطار، حتى أطاح الجسر الحديدي برأسه.

بعدها، يتحول إلى ضمير الغائب المفرد، حين يتحدث عن رحلة الحسين إلى الكوفة، ليعود مرة أخرى إلى ضمير المتكلم المفرد، الذي يستخدمه راو ثان في تذكره لرحلة العودة من الخليج، محملا بآمال عراض في مشروع تجاري كبير، فيكتشف خيانة زوجته مع أحد أصحابه. بعدها، مقطوعة سردية بالضمير نفسه، تصف رحلة مدرسية قام بها وهو صغير، وصادف مع بدايتها مظاهرات الخبز، ليعود إلى ضمير المفرد الغائب، مع ذهابه إلى المستشفى لعمل صيانة في رأسه.

ويجئ استخدام ضمير المتكلم المفرد والجمع، على لسان بعض من رفاق شهدي عطية في السجن، يتحدثون عن التعذيب الذي تعرضوا له.

كذلك يتحدد كلام الرواية بإيقاع الجسد، كمنظومة وعي متعين، يمتلك طقسه وجرحه النرجسي المكثف، وهو ما حدا بالورداني أن يفتح على مناطق حصينة ومستباحة فيه: (فقدان الرأس، مصمصة الشفاه، وصلة اللذة، إغماضه العين، احتمال الألم، تلاصق الأيدي في المظاهرة، الرائحة اللاسعة في الزور، حمل الأحجار على الكتفين في الجبل، الصراخ عبر الزنازين في أوردي أبو زعبل والواحات، ربط الحزام حول البطن، شعشعة البدن المخدر، التربيت، اللعب بخصلات الشعر، ممارسة العادة السرية، الجراحة الطبية للدماغ، انثيال العرق...)، وكلها يشي بامتلاكه الحاسة السادسة، الروائية، التي تجعله على اتصال حميم بالجسد، سواء تدثر بغلالة من إيهام أم بان وضوحه.

*** كتابة الفسيفساء:**

هي - إذن - كتابة الفسيفساء، تعبيرا عما يجترح الواقع العربي، منذ الحسين إلى الراهن، من فسيفساء القطاف، ليضحي محصولها وابل حسرة تتقطر في القلب، قبل أن تستحيل دمعا في مآقي العينين، أو حسرة في الطوايا. وهذا الواقع لم يتوقف عن تسديد شظايا تسلطه واستبداده وقمعه.

إنها كتابة تورط الذات، حين تجعلها طرفا في الحوار مع علائق الاستلاب وسطوة القمع وتطاوس غرائز الافتراس، تلك التي يكابدها الكائن العربي. وهي، وقبل كل شئ، رفض للنسقية، وابتعاد عن السيطرة والمسح والتغطية الناجزة، بوصفها معادلا موضوعيا لرفض انتهاك هذا الكائن. إنها تلافي الروابط الشكلية والعلاقات "المنطقية"، بوساطة من تهشيم عمود السرد، بما فيه من تكسير سلسلة الزمن الروائي الخطي، ونهاية استقامته، وفرط الحبكة والعقدة وتفكيكهما، إلى تشكيل فسيفسائي، ينوس، تقاطعا وتشابكا وتوازيا وافتراقا وتفرعا وبترا، من الكابوسي إلى التاريخي واليومي: كابوسي يحضر من خلال شحن الواقعي بإشارات فوق واقعية، تهمش الكينونة، وتمتلك بعدها الرمزي، فتتجاوز الكتابة واقعتها. وتاريخي، حين تتخلف الكتابة عن واقعتها، فتحاول أن تلم في إهابها براق الموروث. ويومي، عندما توازي الكتابة واقعتها. حصولا على المألوف في طبقات المعيش.

وهـذا التشـكيل "الفسيفسائي" يتردد في الرواية كالتالي: كابوسي: (انقطاع الرأس على سطح القطـار)، فتاريخي: (خـروج الحسـين إلى الكوفـة)، فـيومي: (العودة من الخليج، وتذكر الرحلة المدرسـية)، فكابوسـي: (دخـول المستشـفى لصيانة الـرأس)، فـيومي: (ذكـريات عـن السـجن)، فـتاريخي: (اسـتكمال رحلـة الحسـين)، فـيومي: (الوصـول إلى القاهرة واصطدام الرحلة المدرسية بالمظاهـرات)، فكـابوس (عودة مرة أخرى إلى المستشفى)، فيومي: (التعذيب في السجن، وحضور عـبد الوهـاب ولقـاؤه عالـية وتجولهما في القاهرة). فتاريخي: (مقتل الحسين)، فيومي كابوسي: (العـودة إلى المنزل وذبحه بيد الصديق، وذبح الراوي الآخر أثناء المظاهرات، وتواصل التعذيب في السـجن، ومقـتل شـهدي)، فـيومي: (مشـاركة عالـية وعبد الوهاب لاحتفالية بالهرم)، فكابوسي (تذكر انقطاع الرأس على سطح القطار، مع حلم بفتاة تأخذه في حضنها).

تهجس هذه التشكيلة بالتناسل، عبر كل قسم من الأقسام الثلاثة للرواية، وخلال ترقيماتها، وإن بـدت غنـية بحوافـز الامـتداد عـبر مقطوعاتهـا السـردية، فإنهـا حـين تتلاطم وتلطم، تتآخذ وتـأخذ، تحـبل بالإفصاح عن طرقها المتعددة، فيما السراديب المؤدية إليها هي أبوابها، تلك التي يحمـل بعضـها عناوين تعينها أسماء شخصيات من رفاق شهدي عطية (عبد الحميد هريدي، نور سليمان، سعد الدين عبد المتعال، إبراهيم الشهاوي، روكسانا، وبدر الرفاعي).

على أن التفاصل الذي تعتمده وتمارسه هذه الفسيفساء، يخلق فرصا للبدء كل مرة من جديد، وبطـريقة مغايـرة. فـالمهم للصـيرورة الروائـية، لا يكمـن فـي ملازمـة التواصل الشائع والاسترسال الأفقـي، بقـدر تعـدد سـبل الـبدء الحيوي، باعتبارها الضامن لما يجد من اختلاف وما يتحقق من تعـدد، يدفعـان بالقـراءة إلى خـوض مغامـرة تتطلـب حـذرا وانتـباها ويقظـة، ورد ما للمسافة بين التفاصيل الذي يكتنفه، فيما زجه بتواصله.

* **توالد:**

ولعلـه مـن الإمكان البحث عن موطئ قدم لهذه الرواية داخل سابقتها (**الروض العاطر**)، من مـنطلق تصـدرهما الاشـتغال على ثنائية الانهيار والرجاء المسروق. إذ يكاد النصان أن يكونا وجها واحدا مكتملا، بوساطة من تفاعل نصي، يمارس مهمته كتجل متوالد التناص.

ففـي كـلا العملـين، يـتراوح السـرد عـلى هيـئة تشـكيل فسيفسـائي بـين الـيومي والتاريخي والكابوسـي، وإن بـدا في (الروض العاطر) منتظما في تكراره، بينا يتخذ في (**أوان القطاف**) صفة الدوران على هيئة حركات من ذهاب وإياب. وبين النصين كذلك شخصيات مشتركة، بملامحها نفسـها وتفاصيلها ووقائعهـا (إقـبال، شاكر، عالية، دينا، الخرتية...)، وأحداث بعينها (إعداد شاكر لسيناريو عن الزعيم أحمد عرابي، عالية ودنيا في ورشة الأطفال بمتحف مختار...)، يضاف إلـيها الاسـتعانة بالوثـائق التاريخية (وثيقة منقولات عرابي إلى منفاه في الروض العاطر، ووثيقتي استلام جثة شهدي عطية ونعيه في أوان القطاف).

إنـه تـنافذ نـص فـي آخـر، تستقطبهما رؤية مشتركة، بما يحدو بالنص السابق أن يقود إلى مايلـيه، عـلى هيـئة اخـتراق وتشـابك، وهـو نستبينه في مشاهد الكابوسية والشبقية في (**الروض العاطـر**)، التي تحيل، على نحو ما، بما يناظرها في (**رائحة البرتقال**)، بما يجيز توسيع حقل اشتغال النصوص دلاليا وجماليا، بوصفها نصوصًا روائية مفتوحة.

ويـبقى (**أوان القطـاف**) عمـلا روائـيا ملـتفا، وحادا، يصهل بالتصويب نحو هدفه مثل رشقة السكين، حين يتهجى الورداني عبره معرفة روائية جديدة، تردفها تقنية تحت التأسيس، تتناءى عن أعراف الحبكة المحكمة، وتطرح خطية الزمن المستقيم، كي تهجس بمختلف يتنادى بالحوار معه. وطوبى للمذبوحين والمسلوخين والمصلومين والمحروقين ومقطعي الأوصال، وما أكل السبع في كل عصر وأوان.

«ليلة عرس» والمسخ الجديد

ق

شاكر عبد الحميد

رواية يوسف أبو رية الجديدة: **ليلة عرس** رواية متميزة وهذا ليس رأينا فقط، بل رأى عديد من النقاد الذين كتبوا عنها . تدور أحداث الرواية فى بلدة شبه مسخية لا هى بالمدينة ولا بالقرية، فمثلما يكون المسخ فى أغلب حالاته لا هو بالإنسان ولا هو بالحيوان بل أشبه بالمركب الخاص من هذين النقيضين، حيث يكون هذا المجتمع غير مكتمل تمامًا. وغير ناقص تمامًا، مجتمع يلهو ويسخر، ونوازعه واحتياجاته متجهة دومًا نحو الجنس، والمخدرات، والسخرية، والعدوان . وهناك غياب شبه كامل للفعل والتحقق والفرح ، ويكون حوده الأخرس المثل البارز فى هذه الرواية للكتلة الحرجة، العاجزة والقادرة على الفعل، لكنها لو تحركت لتغير مسار الأحداث ، والتى تفهم وتتحامق وتتظاهر بعدم الفهم أو البلاهة، إنه المثل لتلك الكتلة التى تحتاج إلى فعل عبور خاص حتى تعبر عن كل طاقاتها وأحلامها المكبوتة فى الوجود والتحقق والحياة.

ونتحدث ، أولاً ، عن بعض المكونات الأساسية التى رصدناها فى هذه الرواية ثم نحاول، فى النهاية ، أن نربط بين كل هذه المكونات معًا.

أمثلة للغياب: هناك أمثلة عديدة للغياب فى هذه الرواية نذكر بعضها الآن، مثالاً لا حصراً:

(١) الغياب الحسى الإدراكى : بمعنى غياب حاسة من الحواس الخمس، أو حدوث عطب فى عضو من أعضاء الجسم ، ويظهر ذلك جليًا فى شخصيات مثل : "حوده" الأخرس، و"أمين" المؤذن الأعمى، و"عزيزة" الخنفاء ذات العين المعطوبة ، والفتيات العمياوات الصغيرات، و"فرحة" ذات العين الزجاجية ، وطالب المعهد الدينى الأعرج الذى تجاوز سن التلمذة وما زال يتعثر فى دراسته .

(٢) الغياب بالمعنى الحضارى : فالبلدة التى تقع فيها أحداث هذه الرواية لا هى بالقرية ولا بالمدينة، فهى فى منطقة "الما بين" التى تقع على المسافة الفاصلة بين القرى والمدن، همزة وصل، لها إيقاع ثابت كما جاء فى الرواية "وكل بلاد الدنيا قابلة للتغيير ما عداها" فيها تباع الأراضى الزراعية ، ويتم بناء بيوت جديدة مكانها، وهكذا تبدو هذه القرية منقسمة ما بين القديم والجديد؛ فلا هى احتفظت بالقديم الذى يحن إليه الراوى حيث: "نور القمر ونسائم الليل الرقيقة والغيطان برائحتها المحببة "، ولا هى اكتسبت من الجديد إيقاعه السريع وقدرته الدائمة على التغير والتكيف والمتابعة، هى ، إذن ، بلدة هجين أو بلدة مسخ.

(٣) الغياب على مستوى الوعى وحضور الذهن : ويتمثل ذلك فى جلسات تعاطى الحشيش - التى برع الكاتب فى وصفها- وهناك حضور كثيف فى الرواية لجلسات الأفيون والحشيش والبوظة و الصنف الجديد القادم على استحياء (البانجو) وروائحها ووصف تفصيلى كذلك لما يحدث خلال هذه

الجلسات من تفكك فى الوعى وغياب للذاكرة ، واختلاط فى المعلومات ، وتداخل فى الأزمنة والأمكنة والشخصيات وامتزاج – كذلك– بين الأفكار والانفعالات المرتبطة بالدين والجنس والسياسة.

(٤) غياب المهن والحرف القديمة : كالحدادة ونجارة السواقى والحلاقة بالمعنى التقليدى الذى كان يدور صاحبها على البيوت ويحظى بأتعابه فى نهاية المواسم الزراعية من غلة الأرض وخيراتها، وكذلك كان حال الترزى أو الخياط البلدى وصانع الفواخير وغيرهم، لم يعد أحد بحاجة إليهم كما يقول الراوى، لكنهم يصرون على فتح محلاتهم العتيقة، يستيقظون مبكرًا ليدخلوا السوق، يرفعون الأقفال الحديدية عن الأبواب ويجلسون على "الدكك" الخشبية ينتظرون الرزق القليل. لقد حلت ماكينات الرى الحديثة وصالونات الحلاقة الجديدة والملابس الجاهزة والأوانى البلاستيكية محل نواتج مهنهم المنقرضة أو التى تكاد. وها هم كل ليلة يعودون إلى بيوتهم بالرزق القليل ثم يجتمعون فى المساء يشربون البوظة ويسبون الزمن الغادر ويتذكرون أيام مجدهم الغابر. ويتحدث الراوى أيضًا عن الموكيت الذى حل فى المساجد كبديل للحصر والسجاجيد وما كان من حمارة "الدهشان" التى أجاعها صاحبها ثم قطعت قيدها وذهبت إلى الشارع ودخلت المسجد وأكلت الموكيت الأخضر "وهى تظنه برسيمًا ريانًا حتى شبعت..!!" وهذا ينقلنا إلى الحديث عن شخصية مهمة أخرى فى هذه الرواية وهى شخصية سعدون الحصرى وأشكال غيابه المتعددة.

(٥) الغياب المتعدد: هنا نجد أن سعدون الحصرى شخصية أخرى دالة على الغياب، فهو كما يصفه أبو رية "شيخ لكنه لم يحصل على عالمية الأزهر، ولا يجيد الوقوف على المنابر، ولم يحفظ سور القرآن كاملة، كما أنه لم يؤم الناس فى صلاة، أو يلقى الفتاوى والأحكام.. مجرد درويش يسعى فى مناكبها.. يعشق الموالد وحلقات الذكر" ويصفه أيضا بأنه "حر. طليق" ينتقل من مكان إلى مكان ومن جماعة إلى جماعة، لا يطيق المكوث طويلا فى أرض واحدة، ولا يخشى شيئا، ولا يجيد تقدير الأمور" وأيضا "لايهمه ترك العمل والزوجة والأولاد.. يلبى النداء الغامض، ويسعى حتى يحط فى المكان المنذور". إنه غائب عن مهنته، وأسرته، وبلدته. وغائب عن الوعى بفعل تعاطيه الدائم للمخدرات، وهو أيضا ضعيف جنسيا، وهذا شكل آخر من أشكال الغياب ويجيد حبك الدسائس والمؤامرات، متحرش بالنساء والرجال، يتقن عمل الحصير لكنه لا يستمر فى عمله إلا قليلا ثم يغيب عن بلدته وأسرته وعمله بالأعوام التى قد تطول.. وهو أيضا الذى دبر فكرة الانتقام من "حوده" الأخرس بعد أن حكى له المعلم عثمان حادثة تحرش "حوده" بزوجته - زوجة المعلم - بأن أوحى لـ"حوده" بأن المعلم قد وافق أخيرا على زواجه، وأنه سيختار له زوجة جميلة يرضاها قلبه فى حين أنه كان يدبر مكيدة بأن يكون "حمادة" (المخنث) هو البديل لعروسه فى ليلة عرسه المرجوة.

يشعر "سعدون" أيضا بأن أولاده ليسوا فى حاجة إليه، فهم مكتفون وفرحون بعمهم رضوان الذى لم ينجب. ويشعر "سعدون" كذلك بأن زوجته لم تعد تحتاجه، فغيابه أفضل من حضوره، وغيابها بالنسبة له أفضل من حضورها أيضا، وثمة ضعف جنسي يشكو منه لأصدقائه ويجرب وصفات بلدية لعلاج حالته؛ فلا يلقى سوى الكوارث. إن "سعدون" غائب بالمعنى المهنى، والمكانى، والاجتماعى، والعقلى أيضا.

(٦) إضافة إلى ما سبق، ثمة مظاهر أخرى دالة على الغياب منها مثلا: ذلك الغياب الخاص أحيانا لرابطة الدم، وقد تجلى ذلك فى تخلى زكى عن شقيقه "حوده" ومشاركته فى المكيدة التى يدبرها المعلم "عثمان" و"سعدون الحصرى" أولا ثم أهالى البلدة جميعهم للإيقاع بـ"حوده" وقد كانت مشاركته هذه من خلال صمته وخوفه من إبلاغ أخيه بهذه المؤامرة كى لا يطرد المعلم عثمان من عمله معه. وقد كان فى قرارة نفسه يتمنى لو اختفى عن الدنيا فى ليلة عرس أخيه المزعومة هذه.

(٧) هناك أيضًا غياب الحياة ولو كانت هذه الحياة هى حياة الحيوانات والبهائم، ويتجسد ذلك فى المهنة المحورية التى تقوم بها شخصيات عديدة فى الرواية ألا وهى ذبح الحيوانات وتقطيعها وبيع لحومها نيئة أو مطهية. ويفصل الكاتب كثيرا فى الحديث عن هذه المهنة من خلال استخدامه مفردات مثل : "لحمة الراس ، والكوارع ، والفشة ، والكرشة ، والمنبار، والسلخانة والرؤوس المقطوعة

والذبائح المسلوخة ، والكوارع المرصوصة ، ونهر الدم المنساب فى المجرى والخطاطيف، والسريحة والسقط والفطيس وطقوس إعداد بعض أعضاء الذبائح وخاصةً الكبدة من خلال العربة التى يعمل عليها "حوده" وأخوه "زكى".

وما دلالة هذا الغياب للحياة؟! (حياة البهائم)؟! وهذه المهنة؟! وهنا؟! إنها أمور ترتبط بالعنف، والدم، والبدائية، والمسخ لروح كائنات حية أخرى، وإنهائها. إنها فى التحليل الأخير عملية ذبح تنتهى بغياب الحياة حتى لو كان هذا الغياب يرتبط بحضور حياة كائنات أخرى أيضًا هى البشر، كما يرتبط الأمر بالولائم (اللحم) والنفايات أيضًا.

(٨) غياب اللغة : فاللغة السائدة فى تفاعلات الشخصيات الرئيسة فى الرواية هى لغة الإشارات التى يستخدمها "حوده" فى تعاملاته مع الآخرين أو يستخدمونها هم فى التفاعل معه وسنعود لهذه النقطة مرة أخرى.

(٩) أخيرًا هناك ذلك الغياب الأخير لـ "حوده" عن البلدة بعد أن عرف بالمكيدة التى تدبر له من خلال "فكيهة" وهو غياب يفتح علامات استفهام عديدة حول المكان الذى ذهب إليه "حوده" وهل سيرجع إلى البلدة فى جزء ثان لهذه الرواية؟ أم أنه سيذهب إلى المدينة؟ أو مكان آخر أكثر نظافة واتساقًا وإنسانية من ذلك المكان الذى عاش فيه؟

"حوده" الحاضر دائمًا

"حوده" شاب أخرس لكنه شديد الذكاء ولا ينتمى مطلقا إلى طائفة البله، إنه متحامق وليس أحمقا، حاضر الذهن وليس منخفض الذكاء ، ابتكر لغته الخاصة وفرضها على الجميع، لقد أصبحوا جميعاً يتعاملون معه من خلالها.

وتكاد هذه الرواية تشتمل على معجم خاص للإشارات بالأيدى والرأس والعينين وتعبيرات الوجه وغيرها وتستخدم الإشارات فى هذه الرواية للتعبير عن :

(١) الانفعالات مثل : الحب، والاشتهاء، والرغبة فى الزواج، والطاعة، والمودة، وإلقاء السلاح، والرضا، والغضب، والخوف، والموافقة، والرفض، والتحذير من غضب الله، أو: الحكومة، وكتمان الأسرار، والتعبير عن: جمال الفتيات،والفرح والسعادة لفرح الآخرين المزعوم لفرحه.

(٢) التعبير عن الشخصيات : ويتجلى ذلك فى تقليد "حوده" شخصية المعلم والإشارة إلى المخبر المندس بين الناس، والغرباء عن البلدة، والإشارة إلى المرتشين والمستغلين لمهنهم بشكل لا أخلاقى كالمدرسين والأطباء والسائقين وتقليد حركات الرجال أثناء المشى أو تدخين الجوزة... إلخ.

(٣) التعبير عن الطلبات الخاصة : كطلب كوب الشاى كاملاً، أو نصف كوب مثلاً، وطلب المساعدة فى تكاليف الزواج ... إلخ

(٤) للتعبير عن الذات أو الشخصية : كأن يقول ـ مثلاً ـ إنه فى حاله : (يفتح يده ويجرى فى بطنها بالعرض اليد الأخرى)، وإنه يقيم الصلوات الخمس (يجعل صدغية بين كفيه خمس مرات ويصيح بالتكبير .. أبر .. أبر ..)... إلخ.

(٥) ويتحدث فى السياسة : أو كما يقول الكاتب قد "يلعلع" فيتحدث فى السياسة وتكون إسرائيل هى "ديان الأعور" (يضع يدًا على عين ويترك الأخرى محملقة) والحكومة هى زبيبة على الجبهة وهى اليد على شكل صليب فى إشارة إلى قيد الحديد وهناك إشارات كثيرة لمواقف وطلبات وشخصيات وأمنيات لا تنتهى.

وإذا كانت الشخصية ـ فى أحد تعريفات علم النفس لها ـ هى الشخص كما يدركه الآخرون وهى أيضاً القدرة على التكيف الفعال مع الآخرين، فإن صورة "حوده" كما يدركها المعلم بكل ما له من قوة وجبروت هى أنه : "أذكى بنى آدم فى البلد– قدير فى رص الجوزة، يسقيك المائة حجر فى دقيقة، عفريت، لا يكف عن الإشارة، أعطيه الإشارة بالحديث فيأتى على سيرة فلان

وعملة علان، أخبار البلد كلها في جيبه، إنه يدرى ماذا يحدث وراء الجدران، ويدرك أسرار الفراش، وخفايا القلوب وهنا تكمن خطورته". وقد قام المعلم بتشغيله لديه لا لشئ إلا لكى يلهو به ويبهج نفسه بحركاته .. فإذا به يلهو بالقرية كلها. فهل يمكن أن يوصف شخص كهذا بالبلاهة..؟

إن "حوده" هو الأكثر حضورًا بين هؤلاء الغائبين، والأكثر حضوراً بذكائه وبدائيته وغريزيته واقتحاميته وفطريته، وهو حاضر دائمًا في ذاكرة الناس وخيالهم، بل إنه قد يكون موضعًا لحسد كثيرين منهم أيضًا. وهو حاضر - كذلك - في الرواية بسيطرته على السرد والأحداث والمستوى السطحي للرواية ومستواها العميق أيضًا و حاضر أيضاً، على نحو كثيف في هذه الطقوس الاحتفالية الخاصة بالإعداد لهذا العرس المزعوم على الرغم من أنه قد غاب عنها.

الاحتفالية والضحك

قد يرتبط الضحك بالبهجة والفرح والانطلاق والشعور بخلو البال والرغبة في الاستمتاع، وقد يرتبط بالعدوان، والحقد، وسوء الطوية، والسخرية من الآخرين، وسوء حظهم.

بدأ الإعداد للعرس في القرية وارتدى الجميع من الرجال والنساء والأطفال - أفضل ما لديهم من ثياب وتعطروا وتزينوا استعدادًا للعرس كأنهم في يوم عيد، هذا على الرغم مما يعرفون من تفاصيل العرس وخفايا أحداثه المؤلمة، ويناجى زكى شقيقه نفسه قائلاً كما لو كان يخاطب "حوده" "البلد كلها تعلم شيئًا أنت لا تدريه.. والجميع فرح من أجل الفرجة، كأن هناك ثأرا شخصيا بينك وبين كل فرد على حدة".

هنا نجد مؤامرة جماعية وتواطؤًا جماعياً على الضحك العدوانى من هذا البائس المحروم من اللغة، والصوت أو السمع، والمال والثقافة، والحب وكثير من مقومات الحياة. وفي يوم عرسه المزعوم كان يتجاهل الناس لكنهم لا يتجاهلونه ويهجمون عليه ويجذبونه ويريدون الوقوف معه لا لشئ إلا اللهو والمزاح الفارغ، هم يريدون هذه الفرجة وهذه التمثيلية وهذا الاحتفال وهذا المهرجان الجروتسكى المسخى المرعب المخيف الذى يمتزج فيه ضحكهم المرجو بعدوانهم المكبوت، بل الظاهر أيضًا، تجاه "حوده"، بل تجاه أى فرد منهم، وكذلك بالتحول الجنسى أو المسخ الجنسى (حمادة) وبانفعالات بدائية وغريزية أخرى عديدة .. لقد تشوهت الجماعة بفعل عوامل غياب كثيرة أشرنا إليها سابقًا. وهكذا يكون ما يقدمه يوسف أبو رية هنا هو المسخ معكوسًا . فالمسخ كما عرف في تاريخ الفن والأدب والحياة كان دائمًا حالة فردية، حتى عندما كان "أوفيد" يتحدث عن مسخ الكائنات كان يتحدث عن أنماط فردية من المسوخ تتكرر وتتكاثر وتتوالد وتتناسخ، تمتزج فيها الأعضاء البشرية بالحيوانية، أما أن تكون الجماعة نفسها أو البلدة نفسها هى المسخ فهذا هو الأمر الجديد. إن الفرد هنا قد يجد حله الخاص من خلال علاقة حميمة مع آخر كما حدث حين اكتملت علاقة "حوده" بفكيهة من خلال فعل عبور جنسى دال من مرحلة المعرفة النسبية بالأشياء، وهى المرحلة التى كان فيها قابعًا في مرحلة "الهو" الغريزى- إذا استخدمنا مصطلحات فرويد إلى مرحلة الأنا الواقعى العارف بالأشياء الذى يكتشف أساليب واقعية مناسبة للتعامل مع حواجز الواقع وقيوده، أما ذلك المسخ الاجتماعى فقد ظل مسخًا.

ملامح المسخية الجديدة

لابد لنا أن نعود قليلاً إلى الوراء فنشير باختصار إلى أن مصطلح المسخ أو البنية المسخية أو الجروتسكية Grotesque كما يستخدم في الدراسات النقدية الحديثة هو مصطلح كان يشير أساسًا إلى اتجاه في التصوير أو النحت أو الزخرفة، حيث كان الفنانون يستخدمون وحدات بشرية وحيوانية بشكل واقعى ويمزجونها بأوراق الشجر أو الزهور والفواكه فتنتج عن هذا المزج أشكال غريبة مخيفة لكنها مضحكة وقد ظهرت تمثيلات فنية مسخية أيضًا في تلك المنحوتات الجصية التى كانت توضع على أبواب المنازل والقصور في أوربا في العصور الوسطى على هيئة وجوه شبه حيوانية تضحك ضحكات شريرة تثير الخوف والضحك في الوقت نفسه. إن هذا الاتجاه في الفن مرتبط بالوحشية أو

البهجة العنيفة، ومن ثم ظهر ذلك التشويه الوحشي للصور والأشكال الفنية خاصةً في مجال التصوير والنحت. هذا التجسيد المسخي قد يكون مخيفًا وقد يكون مضحكًا لكنه في أحسن حالاته يكون مضحكًا ومخيفًا في الوقت نفسه. إن الضحك الذي نضحكه هنا يحدث على مسافة من الرعب، لذلك يكون تأثيره أشبه بالرعدة أو القشعريرة منه بتجمد الحركة أو الغيبوبة. إنه تجسيد شيطاني لكنه لا يرتبط بالخوف من الشيطان بل بالضحك منه، وذلك لأن صاحبه ذاته يكون هو الشيطان، إن الشيطان يكون هنا كما يقول "باختين".. كائنًا ضعيفًا كغيره من الكائنات وقابلا للضحك منه أيضا، وتعد فكرة "المساخيط" في التراث العربي تعبيراً عن هذا الأمر أيضاً.

هكذا يكون المستوى الظاهر في البنية المسخية هو الضحك بينما يكون المستوى المستتر أو الخفي هو الخوف والرعب وقد طور "باختين" هذه الأفكار وأضاف إليها ما يلي :

(١) في مقابل ذلك الميل الخاص في الاتجاهات الكلاسيكية والرسمية للبحث عن الثبات والاكتمال في الوجود والكائنات والسعي وراء المعنى الواحد، هناك اهتمام في البنية المسخية بإبراز التناقض والازدواج.

(٢) يرتبط الجانب المضحك من البنية المسخية بالجسد، فهذا الجسد يتحرك ويضحك ويهتز كما أنه أيضًا يرتدي الملابس ويتعطر ويتزين ويتباهى ويأكل الطعام.

(٣) قد يرتبط الضحك بالبهجة والجوانب الإيجابية من الحياة، لكنه قد يرتبط أيضًا بالنقص، أو بالجانب السلبي من الحياة وهنا يكون الضحك متعلقًا بالخوف والسخرية والإيذاء والتحقير للآخرين.

(٤) تكون للضحك صفته الجماعية الاحتفالية، وذلك لأنه أحد التعبيرات الأساسية عن ذلك العقل الحواري المميز للبشر، فالضحك بطبيعته حواري والحوارية إحدى الخصائص الأساسية المميزة للحياة الإنسانية.

(٥) في الاحتفالية عنصر هدمي لكنه هدم من أجل البناء، إنه يقوض أركان سلطة قائمة من أجل إقامة سلطة بديلة ومن ثم فإن النزعة الاحتفالية لو اقتصرت على الهدم فقط فإنها تفقد طابعها الحواري وتكتسب طابعًا انعزاليًا سلبيًا.

"ماذا حدث في ليلة العرس"..؟

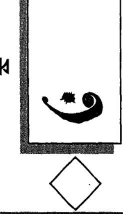
يسمي الكاتب على لسانه أو لسان بعض شخصياته هذا الاحتفال بالإعداد للعرس مرة باللعبة، ومرة بالمولد، ومرة باللهو. لقد فقد الضحك فيه طابعه الحواري الجماعي الاحتفالي الحقيقي فيه، لقد بدأ بمؤامرة وانتهى بصدمة. كانت تلك مكيدة تهدف للإيذاء والإيقاع بشخص لا حيلة له، ولا سند في هذه الحياة البائسة. لقد كان مصدر هذا الضحك ومصدره الأول هو المعلم "عثمان". وهو رمز للسلطة المادية أو المالية ومن خلال الشيخ "سعدون" الذي هو رمز لسلطة منقرضة أو غائبة ، ثم اتجه منهما إلى شخصيات أخرى عديدة تعاني من أشكال عديدة من الغياب ذكرناها سابقا، تعاني في جوهرها من فقدان التحقيق للذات والافتقار للمعنى في هذا الوجود. إن طبيعة الضحك هنا عدوانية ثابتة محددة متمركزة حول ضحية بعينها ولا يدرك أصحاب الضحك أو هؤلاء أو الطامحون إليه أنهم هم الضحايا أو الأضحوكات الغائبة المهشمة المستخدمة كأدوات في يد سلطة أحادية ، أو غائبة . ولم يكن التناقض الذي أبرزته هذه البنية المسخية الاحتفالية الجماعية هنا من قبيل التناقض الذي يدعو إلى عبوره وصولاً إلى وحدة حقيقية بين مركب النقيضين: السلطة والناس، أو "حوده" ومعلمه ، لكنه تناقض أبرز الانفصال والتباعد والاختلاف والنفي والسلب. هنا أيضًا جسد جماعي يريد أن يضحك ويأكل ويحتفل وقد تزين لذلك ، وتعطر ، وخرج ، ووعده المعلم بالذبائح والمأكولات والمشروبات ولكن لا فرح تحقق ، ولا ضحك اكتمل ، ولا ولائم نصبت ولا مشروبات دارت. إن ما حضر هنا هو التوجس والخوف والشعور بأن "حوده" قد سخر منهم بدلاً من أن يسخروا هم منه. لقد أصبح الصمت (الخرس) جماعيًا والعرج جماعيًا (التأخر الحضاري) والعمى جماعيًا (العجز عن رؤية الحقيقة) وهكذا.

ويرتبط عديد من أشكال الغياب السابقة التى ذكرناها فى مقدمة هذه الدراسة بالغياب الحقيقى للوجود معًا ، والفرح معًا ، والحزن معًا ، والأمل معًا والتحقق معًا. ومن ثم؛ فإن كل ما نجده هنا مجرد كائنات مستلبة معًا وسلبية معًا وغائبة معًا وغير متحققة معا.

لقد تحول الأمر الذى بدأ منطقيًا وانقلب بعد ذلك رأسًا على عقب إلى نوع من اللامنطق واللامعقول لأنه افتقد كما قلنا صفته الحوارية ، أو بالأحرى صفته الإنسانية ، وأصبح ضحكًا عدوانيًا افتراسيًا هستيريا بدأ من المعلم وصاحبه سعدون بعد اكتشافهما غياب "حوده" بعد كل ما قاما به ثم انتقل منهما إلى الجميع .

يشتمل الضحك الاحتفالى كما أشار "باختين" على عنصر هدمى، لكنه هدم أيضًا من أجل البناء كما ذكرنا، أما الضحك فى هذه الرواية فهو ضحك هدمى تدميرى غير مفعم بالحوارية أو الحياة، لقد تم تحريفه وإضعافه؛ فأصبح نوعًا من الضحك الساخر الانتقامى التصحيحى لعيوب رآها المجتمع فى أحد أفراده، ورأى أنه من خلال هذه العيوب يخرج عن القواعد الخاصة التى يضعها المجتمع أو تضعها سلطته. هنا يقترب الضحك من مفهومه القمعى الخاص لدى برجسون ويبتعد عن معناه الاحتفالى التلقائى المحرر للطاقات كما هو الحال لدى "باختين". لقد أصبح الضحك وكذلك الاحتفال أشبه بتلك الاحتفالات التى تقيمها بعض القبائل البدائية من أجل أكل لحوم البشر بينما تنطلق منها الضحكات الشيطانية العاتية.

هذا ما وصل إليه هذا المسخ الجمعى بدلاً من أن يكتشف طرائق فعالة للوجود معاً، والحوار معاً، والفرح معاً.



«صورة الخالة»: من جحيم القهر إلى غواية الاكتشاف قراءة فى رواية «فردوس» لمحمد البساطى

شحات محمد عبدالمجيد

مهاد :

يكمل محمد البساطى بروايته الجديدة: **فردوس** مسارا سرديا كان قد بدأه من قبل فى رواياتٍ ومجموعاتٍ قصصية سابقة ، يمكننا أن نشير من بينها إلى رواياتٍ ثلاثٍ هى: **بيوت وراء الأشجار**، و: **أصوات الليل**، و: **ليال أخرى**، وهى ثلاثة نماذج روائية كانت تتخذ من صورة المرأة فى المجتمع الريفى (الساحلى تحديداً) بؤرة تتدفق منها خيوط السرد ، ومركزًا تنبثق منه أصواتُ لشخصياتٍ روائيةٍ من عجائزَ، ومسنّين ، وصيّادين ، وبَدْو ، وغجر ، وفلاحين ، ... وغيرهم ، فى فضاء سردى كلى مركب يصل البدء بالمعاد .

لقد اتصلت " صورة المرأة " سرديا فى روايات البساطى الثلاث السابقة ببنية الرواية ككل؛ حيث هيمنة شخصية المرأة على حركة السرد فى كل منها : فالمرأة [**هناك**] هى " سعدية " ابنة مدينة بورسعيد أثناء الحرب والتهجير فى فترة الخمسينيات. فى رواية: **بيوت وراء الأشجار**، وهى: الخالة بدرية " العجوز التى كانت تقاوم الزمن بالحكايات ، وتُتابع تغيرات المجتمع المصرى من خلال إدراكها تغيراتٍ عدة طرأت على معاش الأرامل، وعلى العربة التى كانت تُقِلهن من البلدة إلى المركز منذ عام ١٩٤٨ حتى ما بعد حرب ١٩٧٣ فى رواية: **أصوات الليل**، وهى أخيرا " ياسمين " ابنة البلدة الريفية مولدا وابنة الوعى المدينى إدراكا وسلوكا ، تلك المرأة التى كانت تتعامل مع أصدقائها من الفنّانين والكتّاب والشعراء بمازوخية لافتة للنظر ، وكانت ترصد — أو كان الراوى يرصد من خلال حواسها — الوضع المتردّى للوطن والإنسان آنذاك ، من خلال تتبّعه علاقاتها بكثير من الشخصيات المتعددة والمتناقضة فى زمن السبعينيات؛ حيث تصاعد مدّ الانفتاح الذى طرأ على المجتمع المصرى ، فى رواية : **ليال أخرى**.

ولكن : هل ثمة تحول " لصورة المرأة " [**هنا**] فى رواية البساطى: **فردوس** عن مجرى رواياته السابقة ؟ وإن كان ... ما مدى هذا التحول ؟ وما علاقته بجماليات هذه الرواية وما تطرحه من ثيماتٍ روائيةٍ وتقنياتٍ سرديةٍ وشخصياتٍ قد تدفع القارئ إلى " تأويل " بعينه أو إلى "رؤية" بعينها للعالم ؟

١ — " الخالة فردوس " :
من بنية القهر إلى غواية الاكتشاف :

منذ المشهد الأول فى الرواية ، تمثل رواية: **فردوس** — أو " الخالة فردوس " إذا تبنّينا وجهة نظر " سعد " ابن زوجها موافى — تلك الشخصية الروائية المرسومة بدقة شديدة ، والتى تذكرنا سريعا بشخصيتى " سعدية " فى رواية: **بيوت وراء الأشجار**، و " الخالة بدرية " فى: **أصوات الليل**؛ إذ

تشبه الأولى فى كونها كانت تلميذة بالمدرسة الإلزامية قبل الحرب [هناك] أو قبل الزواج [هنا] ، وتشبه الثانية فى احتفاء بنات العزبة ونسائها أو القرية بها وبأشيائها وغيرتهم الدفينة منها ومن حاجاتها وحكاياتها . إن ما يميز فردوس — من حيث هى شخصية روائية مثيرة للتأمل والدهشة — هو تفرّد شخصيتها ودقة وصف الراوى لها ورهافة حكيه عنها ، بما يجعلنا نتلقاها وكأننا نراها رأى العين . وفردوس هى الشخصية المركزية [البؤرة] التى يعتمد عليها الراوى بالأساس ، داخل الفضاء الروائى؛ حيث نتطابق معها زمانا ومكانا ، نتابعها لحظة بلحظة ، عندما كانت تخرج من بيتها وبصحبة عنزتها صباحا ومساء ، أو حين كانت تظل بحجرتها داخل الناموسية لا تغادرها ، أو حين كان يأتيها زوجها موافى مرارا طيلة العام الأول والنصف من زواجهما الذى دام — كما يسرد الراوى — خمس سنوات ، أو حين كان يأتيها الولد سعد منذ طفولته ليلَ نهارَ ، أو حتى بعد أن أدركت غوايته بها بعد " بلوغه " ، وفتنته بكل ما فيها ، وبكل ما لديها ؛ جسدها الجميل ، وملابسها ، وطريقة كلامها ، ، ومِشْيتها ، ودفء مشاعرها ، وطيبة قلبها ، وخجلها ، ... إنها شخصية من لحم ودم — وليست محض " شخصية متخيّلة من ورق " كما كان يقول رولان بارت — تجسّد فى وضوح لا تخطئه العين تضافر جمال المرأة الريفية وتلقائيتها، وجحيم القهر الذى لايكاد ينفصل عنها بحال . فالقهر كامنٌ فى حياة فردوس حتى قبل زواجها من موافى؛ فأخوها إبراهيم الأصغر منها يترك البيت ليتزوج رغمًا عن أبيه المريض ، بينما هى تفضل أختها على نفسها ؛ إذ تحثُّها على الموافقة بالزواج من العريس الذى تَقدّم لخطبتها ، وتؤثرها على نفسها ، بحجّة أن أباها المريض يحتاج إلى من يرعاه ويهتم بشئونه ، وبخاصة بعد موت أمها وبقاء الأب المريض الذى ترسّخت مع بقائه ومرضه الطويل ملامحُ القهر فى النفس والروح .

إن نموذج فردوس الذى تقدّمه الرواية يعمل الراوى على وضعه دائما بجوار الصـورة — النقيـض "لضرّتها " ، والزوجة الأولى لموافى ، التى يصفها الراوى بكونها دائما " حافية ومتربة وشعرها منكوش " (ص ٨) . ففردوس نموذج لامرأة تحمل الكثير من علامات الجمال والتفرد والبساطة والجاذبية ، على الرغم من تجذُّر القهر فى عمق أعماقها ، الأمر الذى يؤكده انهمار الدموع من عينيها سريعا حين كانت تختلى بنفسها فى " ناموسيتها " ، حيث حجرتها المنعزلة التى تشبه الصومعة ؛ إذ كانت تتذكر ماضيها هناك فى بيت أبيها تاجر الحبوب المعروف ، ويدعمه أيضا رغباتها الطفولية فى ممارسات اللهو واللعب بالأرجوحة التى كانت مربوطة بأحد سيقان الأخشاب فى سقف بيتها ، ورغبتها كذلك فى التمشّى مع عنزتها ليلا ، وكأنهما صديقتان حميمتان منذ القدم ، جمع بينهما ذلك البيت المتواضع بتلك العزبة النائية .

أما هذا القهر المتجذّر فى نفس فردوس ، فيكاد يشكل بنيةً ذاتَ أنساق متضافرةٍ تُضفى كلها على شخصية فردوس عمقا إنسانيا وأسى يَأسِر من يتلقاه أو يستشعره . لكنّ الوجه الآخر لهذا القهر الذى تُصدّره الرواية هو دافعية فردوس التى لا تحدّها حدود نحو " غواية الاكتشاف " ، اكتشاف العالم الذى تعيشه فى تلك العزبة البعيدة ، واكتشاف الكثير مما لاتعرفه عن أهلها وصبيانها المراهقين من خلال عينى " سعد " ابن موافى وحواسه ، واكتشاف صورتها المتغلغلة كذلك فى أعماق الكثيرين من أهالى العزبة . فنساء العزبة جميعهن — بما فيهن " ضرتها " — يلاحظن فى دهشة " الطرحة " الحمراء الناعمة التى كانت تلفها حول رأسها ، وشعرها الأسود اللامع بمقدمته التى تظهر دائما من طرف طرحتها ، وضفائرها الطويلة المثلثة ، واحمرار كعبيها ، والشبشب الذى كانت تلبسه ، والقماش زاهى الألوان الذى كانت تحتفظ به فى دولابها ، ... لقد كن يلاحظن — أو يراقبن كذلك — جميع طقوسها . ومن بين ما ترسّخ فى نفس فردوس وروحها وذاكرتها البعيدة أيضا، حنينها الدائم للابن أو الابنة ، وافتقادها أيضا من يحميها بعد وفاة أبيها ، وهجر زوجها لها بعد عام ونصف من زواجهما ، حتى إنها كانت تأنس بسعد ومداعباته وحكاياته ، رغم نفورها فى البداية من سلوكه معها . لقد أدركت فردوس افتقاد سعدٍ أيضا — وهو الولد الوحيد مع أربع بنات — للأنثى : الأم ،

والمحبوبة ، والمرأة الجميلة؛ الأمر الذى دفعها – بعد طول تردّد – إلى اكتشاف عالم أهل العزبة (واكتشافها جوانب من عالمها الخفىّ أيضا) عبر عينى سعد (الذكر اليافع) ، واكتشافها للمرة الأولى، فضلا عن كل ذلك ، كونَها ذاتَ جسدٍ جميل بحق وجدير بالمديح . وفى الوقت نفسه ، كانت فردوس تشعر أيضا بكون سعد صبيًا يافعا يكتشف من خلالها عالم المرأة والجنس وغواية الجسد الأنثوى (وإن كان يخلط فى إحساسه بها بين حب المراهقة، والأمومة، والعشرة، وأشياء كثيرة لا تتوقف عند حدّ الرغبة الجنسية فقط – ص ٧٦) ؛ الأمر الذى ترددّت هى نفسها طويلا فى قبوله ، والإذعان لغوايته ، حتى وإن كان تنفيسُ مكبوتها فى نهاية الأمر مجسّدا فى مجرد " حلم " (ص ص : ٤١-٤٢) . ولذا ، لم تدرك فردوس جمال جسدها وسحر فاعليته إلا مع إدراكها – وبطريقة متزامنة – فعل " المراقبة " و " الرغبة " من قِبَل الآخر: الذكر ، نحوها : [سعد] .

ومع ذلك ، فحتى هذا الإدراك المتأخر لجمال الجسد و" الانهمام به " – إذا استخدمنا تعبير ميشيل فوكو – هو إدراك كانت تمارسه فردوس، عفويا، ودون وعى منها، فى بيت أبيها؛ إذ كانت:

" تصحو فى الفجر ، اعتادت ذلك منذ كانت فى بيت أبيها ، تنهى أعمالها سريعا ، وتطعم دواجنها التى تستقبلها فى صخب تردّ عليه بمرح وكلمات تدليل ، الديك الذى يصيح ويضرب بجناحيه مهللا لدى مجيئها ،رفضت أكثر من مرة أن تذبحه رغم إلحاح زوجها ، يقفز ويستكين فى حجرها ، تُقبّل عرفه وتطعمه من كفها ، تخصه بقطعة خبز مبتلة تمدّها إليه بشفتيها فيلتقطها بمنقاره"[1].

فهذا التمسّك بعدم ذبح [الديك] الذكر هو علامة من علامات الإرهاص بالانهمام بالذات والآخر ، بالجسد والرغبة ، وهى علامات تستقر فى " لاوعى الشخصية " ، كما تستقر فى "لاوعى النص الروائى المتخيّل " . وليس بعيدا عن هذه العلامات التى تدفع إلى تأكيد تنامى غواية الاكتشاف فى نفس فردوس كونها كانت تستمتع – وتأنس فى آن – بحكايات سعد مع أصحابه عن النساء والبنات من أهل العزبة والمغامرات الجنسية الأولى فى حياة كل واحد منهم ، وكيف أنهم كانوا ينظرون إليها بوصفها " المرأة – الفَرَس " التى تحتاج بالطبع إلى قائد " فارس " ، ليس هو – من وجهة نظرهم – عم موافى ، أبا سعد ، فهو " غلبان . كان الله فىعونه " (ص٢٩) .

٢- "من يرى ؟ ومن يتكلم ؟ " :

لعل المفارقة التى يصنعها راوى هذه الرواية هى ذلك الازدواج بين فعل الرؤية [التبئير] وفعل الكلام [السرد] ، أو بين " من يرى ؟ " فى المشهد السردى، و" من الذى يتكلم ؟ ". واللافت للنظر بحق هو أن فعلى الرؤية والكلام - بوصفهما وجهى فعل الإدراك فى أى نصّ سردى – لا يقبض عليهما [هنا] سوى شخصيتى الرواية المحوريتين : فردوس وسعدية . ولنقرأ مطلع الرواية :

" عندما قالت فردوس لزوجها إن ابنه حاول معها نفث دفقة دخان من منخريه وضحك . قال :

– الواد كبر "[2] .

فهذه العبارة الافتتاحية تكاد تختزل مجمل الحدث الروائى المشحون – فيما بعد ، وعلى مدار السرد كله – بتوتّرات عاطفية وجنسية مشبوبة ، اختزالا يجعلنا ندرك فى النهاية أن الرواية قد صيغت بطريقة تبدو معها وكأنها تبدأ من النقطة الأخيرة . ولنقرأ المقطع الأخير من الرواية :

تشعل اللمبة وتدخل الحجرة ، تخلع جلبابها وتستلقى على السرير . الوقت مبكّر على النوم . وكل ما رأت وسمعت . ليلة وتمضى مثل كل الليالى (...) .

وتقول إنه سيأتى . وما يجعله يأتى . لا تعرف . لكنه سيأتى (...) .

– يا خالة .

صوته خافت كأنما يهمس لنفسه. ويسود صمت خلف الباب. هذه المرة ذهب"[٣].

وما بين هذين الحدثين ، من لحظة اكتشاف فردوس محاولات سعد ابن زوجها موافى معها وحتى لحظة استقبالها خبر خطبته والإعداد لزواجه فى المشهد الأخير ، يتحرك الفعل الروائى حركة أشبه بحركة البندول ، فلن يتقدّم بنا زمن الرواية خطيا إلى بعيدٍ ، بل سوف يتأرجح بنا فعل السرد ما بين لحظات متوتّرة ، مشبوبة وساخنة ، تعمل على تفعيل لحظة الحدث الأولى (محاولة سعد مع فردوس) ، والعودة استرجاعًا إلى جذور شخصية فردوس ، حيث أبوها هناك فى البلدة ، وأخوها إبراهيم ، وأختها ، وأمها ، وأيام الصبا القديمة .

وراوى هذه الرواية – وهو راوٍ بضمير الغائب – يتبنّى فى الغالب وجهة نظر فردوس فى رؤيتها عالم العزبة ونسائها وصبيانها ، بكل ما تحمله هذه " الرؤية " من دهشةٍ وإغرابٍ ، فى الوقت الذى يترك فعل الكلام لسعد ، ابن المكان الريفى ، ذلك الحكّاء المجيد الذى استطاع أن ينفذ إلى قلب فردوس عن طريق حكاياته المثيرة ، رغم شطحاته أحيانا (كحكاية صاحبه الذى كان ينام مع أخته غير الشقيقة ، الحكاية التى أرعبتها طول الليل – ص ٩٠) ، فمعظم أحاديثه وحكاياته لها كانت تدور بالأساس عنها ؛ فهى " سُرّة " هذا العالم الريفى النائى (وسُرّة العالم الروائى المتخيل كذلك) ، هى البدء والمعاد ، وكأن فردوس بصمتها وسعد بحكاياته التى لا تنفد يمارسان الوجه المعكوس لسرد " ألف ليلة وليلة "؛ فينطق شهريار دائما بينما تستمع شهرزاد – وتستمتع – على استحياء . وسعد نفسه ، فى هذه الحالة ، ما هو إلا " وسيط " لما تحويه ذاكرته اليومية من حكايات وأخبار؛ إذ لن يكون غالبا طرفا مباشرا فيما ينقله إلى متلقى حكاياته الأول والأخير (فردوس)، فهو محض "وسيط" ، ناقل لحكايات و أحاديث صاغها خيال الصبية من أهل العزبة ، وباشروا معظمها بأنفسهم، الأمر الذى يتجلى فى كثرة استخدام الراوى الأول صيغة القول ("ويقولون" و "يحكون") كثرة لافتة .

وكما أصبح وعى فردوس هو وعى صاحب وجهة النظر فى السرد ، ووعى مرسِل الحدث ، وصاحب زاوية الرؤية؛ فإن بيت فردوس يصبح هو الآخر مكان الحدث : هنا و الآن، وهو موضع البث ومركز الإرسال ، وكل ما عداه أو تجاوزه فهو [هناك] حتى وإن كان بيت ضُرّتها المتاخم لبيتها تماما (انظر ص ١٦) . وهذا التناوب المكانى – الزمانى (هنا – الآن ، هناك – آنذاك) ، وتلك المراوحة بين مركزى مركز الإرسال ، هما ما يدفعان راوى الرواية الأول ، ذا الضمير الغائب ، إلى تصدير الإحساس بقيمة الحلم وعمل المخيّلة. ففردوس تشعر أن كثيرا مما تسمعه من حكايات سعدٍ عن تصورات أهالى العزبة لها أمر يشبه الحلم ، نظرا لغرابته ، إلى درجةٍ وصلت معها إلى أن تتساءل فى نفسها:

" هى متربعة أمام السرير ، فردت قميصها وقعدت عليه ، الأرض الطينية ، رطبة ، خففت قليلا من سخونة جسدها ، لابد أنها تحلم ، أحلامها كثيرة هذه الأيام ، وما يحدث لها الآن ؟ كل هذا الكلام ، وتسمع بأذنها ، ولا تستطيع أن تردّ ، أو تفعل أى شىء ، ماذا جرى فى الدنيا ، يقول لها [سعد] بكر أو غير بكر ؟ تلتقط حصوة تخزّها فى فخذها وترمى بها فى غضب "[٤].

وعلى الرغم من اختلاط وعى فردوس بين الحلم واليقظة ، وتأرجح الذات بين الوعى واللاوعى ، فإن الحلم يجسد ما كان يختلج فى نفسها من مشاعر كامنة ، لن تطفو بطبيعة الحال إلا فى فضاء لايحدّه " تابو " المجتمع الريفى الذى تغلفه – هنا وفى هذه الرواية – بنيةٌ من القهر متراكبةُ الطبقات :

" شهقت وانتفضت جالسة (...) . تستعيد الحلم الذى أيقظها ، جسدها مبلّل بالعرق، قطراته تنزلق حول رقبتها ، شاطئ النهر ، (...) . هى بقميصها القصير ، كتفاها عاريتان (...) شعرها سائب يبعثره الهواء ، (...) تحدّق فى المشهد باحثة عنها [طرحتها] ....

رأسه وسط النهر ، يعوم فى اتجاه بعيد عنها ، وتقول لو التفت ورآها ، ويلتفت ، يستدير إليها ، ...

يدها تتحسّس رأسه المبتل ، يَدُسّ وجهه فى صدرها ، تحتويه بذراعها ، جسده الأملس ، قَلِقٌ فوقها ، يبحث عن وضع يريحه ، لا صوت ، لم تسمع له صوتا ، تسعى ركبتاه بين ساقيها ، يحاول أن يباعد بينهما ، لا تستجيب ، تفسح له أخيرا ، ما كاد يدخلها حتى انتفضت"[٥].

ولن يتوقف الأمر ، بين فردوس وسعد ، عند كونه محض حلم ، يسرده الراوى بوصفه معادلا للاوعى الشخصية الروائية ، بل سوف تعمل عليه ذاكرة هذه الشخصية (على سبيل الاستدعاء والتذكر) ؛ لأنها – باختصار – شخصية إنسانية تجمع فى طياتها بين تناقضاتِ خوفٍ إنسانى من سلطةٍ اجتماعيةٍ " مراقِبة " (تتمثل فى أهالى العزبة من نساء وبنات وصبية مراهقين لا يكلون...) تتصدى لقمع الرغبات ، ورغبةٍ مغويةٍ أكثر إنسانية وجرأة فى ممارسة الحلم ذاته ومعايشته :

" هى تحلم . تعرف أنها تحلم . شاطئ النهر . البقعة التى لم ترها أبدا . ساقاها المتربتان ، ترفع ذيل القميص بيدها . النهر ساكن (...) .

المكان غير المكان الذى حلمت به من قبل ، ... "[٦].

لكنّ تداخل الحلم والواقع فى وعى فردوس وذاكرتها أمر يُكسب السرد مِسْحة من تيار الوعى ، فوعى فردوس صاحبة الذاكرة المركزية فى الرواية وصاحبة وجهة النظر التى ينظر منها الراوى إلى السرد ، وعى مضطرب ، تتناوشه الالتباسات وتَعْتَوِره أشكال من النسيان والتداخل والتشوش .

٣ – بنيــة " التــردّد " وجماليات التكرار :

والوجه الآخر لهذا التداخل الذى يجمع فى فضاء وعى فردوس وذاكرتها بين الحلم واللاوعى ، بين الاضطراب والنسيان ، هو " التكرار " أو التردّد frequency ، بهدف التذكر خوفا من النسيان أو التلاشى ، حتى إن راوى هذه الرواية بضمير الغائب – بكل ما تستدعيه هذه التقنية السردية من "كلية المعرفة " أو " كلية الوجود" – تعتمد ذاكرته على التكرار . فالسنوات الخمس عمر زواج موافى من فردوس – مثلا – يذكرها الروى أكثر من مرة على لسانها [انظر ص ص : ٦ ، ١٥ ، ...] .

لكن ما يشكّل من هذا التكرار بنيةً للتردد الزمنى هو اعتماد الراوى اعتمادا كليا غالبا على اعتبار حدث مجيء سعد إلى بيت الخالة فردوس – بعد انقضاء العام والنصف الأول من زواجها من أبيه ، وهجر أبيه لها بسبب " الخِلْفة " – حدثا مركزيا يشغل فضاء الرواية كله حتى نهايتها ، ويجعل من تردد هذا الحدث ، أو تواتره ، بنيةً زمنيةً ذاتَ أثر جمالى لا تملّ الأذن من تكراره أو استقباله ، ولا ينفر القارئ من قراءة الحدث الواحد ذاته من وجهات نظر عدة ، مشحونة بالتوتر والترقب والتتبع اللاهث .

ومنذ المشهد الثالث فى الرواية – ذات المشاهد الستة عشر – يَعِد سعد الخالة فردوس بأنه سوف يذهب " ليصيد وسيأتيها بالقراميط التى تحبها "[٧]. ثم يأتيها فى الحلم بالمشهد التالى (ص ص ٤١ – ٤٢) ، كما أشرنا ، فى لحظة متوقّدة تتصاعد بفعل الإغواء واكتشاف تضاريس الجسد

الأنثوى الجميل ، واستسلام فردوس لفعل الغواية الشبقية فى نهاية الأمر . وبداية من المشهد التاسع وحتى بلوغ المشهد الأخير (السادس عشر) ، تركز – أو تبئّر – الجمل الإفتتاحية فى كل مشهد على سعد ومجيئه إلى فردوس ، أو انتظارها إياه ، فى رصدٍ سردى ووصفى متنام لفعل الترقّب : ترقب فردوس لسعد ، وترقبنا نحن القراء لما سوف يحدث ، وما قد يضفيه المشهد التالى من تفصيلات أو إيماءات لم ندركها من قبل ولم نقرأها مسبقا ، تفصيلات وإيماءات وأحاسيس سوف تُذْكى تصاعد توتّرنا وتشحذ حواسنا الاستقبالية نحو هذا الحدث [الكونى] المتكرر[٨].

اللافت للنظر حقا فى هذه الرواية القصيرة (مثل أغلب روايات البساطى) هو أن هذا التردد ، أو ذاك " التواتر " – من حيث هو أشبه " برنين النص " الذى تحدث عنه جيمسون[٩] ، والذى يمثل النغمة المائزة لكل نص روائى – يذكرنا بفعل " النوّة " التى كانت تأتى بغتة وعلى غير توقع و "تخلف وراءها ما تخلف"[١٠] فى نفوس أهل البلدة وأهل البحيرة [هناك] فى رواية (صخب البحيرة) . والأكثر إدهاشا هو تكرار جمل بعينها مابين هاتين الروايتين[١١]، وكأن فعل قدوم سعد إلى بيت فردوس فجأة أشبه بقدوم " النوة " (تلك العاصفة البحرية الكونية) وما كانت تتركه فى نفوس أهل البحيرة من آثار وعلامات . إن تواتر هذه الجمل الدالة ، بتكراريتها الموقّعة ، إنما يأتى مما أسماه "جان بيلمان نويل" " لاوعى النص " الروائى ، أو لنقل " لاوعى المؤلف – الراوى " ، الذى تعمل ذاكرته – حين يتمثل أهل البلدة أو العزبة المروىّ عنهم ، فيحكى ويصف – اعتمادا على آلية الترقب والتكرار ، فهو راو ابن قرية أو عزبة منعزلة (فى زمن مرجعى قديم) وبعيدا عن كل علامات التحديث العمرانى ، إذ هى عزبة تحيا فى كنف الطبيعة البكر .

واعتمادا على كون الرواية تتخذ من فعل مجىء سعد إلى فردوس حدثا مركزيا يتم تكراره وتحفيزه من أكثر من زاوية؛ فإن بناء هذه الرواية يعتمد الكثير من الاسترجاعات الزمنية ، إذ إن بنية الحدث الروائى محدودة من حيث الزمن ، لكن عمل الراوى الدؤوب على توسيعها وتفعيل طاقتها السردية والوصفية إلى أقصى مدى ممكن لا يُشعرنا بمحدودية الثيمة (عشق الخالة فردوس ومديحها)[١٢] وضيق أفقها ، فضلا عما أكسب هذه الثيمة نفسها من عمق ، حين كان الراوى يستدعى أحداثا ثانوية عن عائلة فردوس فى بيت أبيها ، وعن بعض أهالى العزبة (عائلة زيدان : ص ٣٢ ، أو بيت عشماوى الصياد : ص ٢٦ ، أو نبوية البلانة – الداية : ص ٦٣ ، ٧٠ ، ...) ، أو حتى حين تستدعى ذاكرتنا نحن مشاهد مشابهة – حين كنا صغارا – عن " عشق الخالات " والرغبات التى كانت كامنة بداخل كل منا فى " مديحهن " .

لعله قد يبدو واضحا ، بعد قراءة هذه الرواية القصيرة وتحليلها؛ تجلّى علامات ذلك القهر الكائن فى نفس فردوس، وروحها ، كما سبق أن أشرنا ، وهو قهر يشبه إلى حد بعيد – لمن يتابع تجلياته فى عالم البساطى الروائى ككل – قهر " سعدية " زوجة مسعد الجزار ، من حيث هى امرأة تجمع بين كثير من صفات الجمال وعدم القدرة على الإنجاب ، فى رواية (**بيوت وراء الأشجار**) ، من ناحية . ويشبه ، من ناحية ثانية ، قهر" الخالة بدرية " رغم تمرّدها العنيد ، تلك المرأة التى بقيت منفردة بعد طول تلك السنوات ، واستطاعت أن تصمد وسط التظاهرات ، ولم تبرح عاداتها فى بيتها، حيث كانت تصعد السطح مع البنات والنسوة اللائى كنّ يداعبنها حتى تحكى لهن عن فاضل الوسيم أو عن زوجها الراحل ؛ إذ كن يدفعنها دفعا نحو السلم ، وكانت تحتال عليهن قائلة : " إن ساقيها لا تحتملان طلعة السلم " ، بينما هُنّ مصمماتٌ على ذلك ، يقلن لها : " كل مرة تقولين ذلك وتصعدين كالقرد"[١٣]. وكأننا نستشرف بذلك مستقبَل " الخالة فردوس " [هنا] من خلال صورة " الخالة بدرية " العجوز [هناك] .

كثيرة هى العلامات الدالّة والتقاطعات النصّية بين رواية (فردوس) وروايات البساطى الثلاث التى أشرنا إليها من قبل . لكن الأكثر دلالة وإثارة ـ من وجهة نظرى – هو أنه لايزال لدى راوى

البساطى ، بحيله ومراوغاته وطاقاته السردية والوصفية الهائلة ، الكثير مما لم يقله حتى الآن ، على الرغم من أنه قد قال الكثير أيضا ؛ إذ هو قادر على أن يُرينا ما سبق أن رأيناه ، وكأننا لم نكن نرى من قبلُ شيئا .

إن رواية (فردوس) نفسها – رغم قِصَرها – قد استطاعت ، وبقدرة لافتة للنظر ، أن تجتذب قارئها بشدة منذ البداية ، وأن تقبض على مخيّلته ، وتأسر اهتمامه ، وتثير فى نفسه الكثير والكثير من "طاقات " الشجن ، وأن تنبش بحساسية مرهفة فى " كـوّى " للغواية كانت كامنةً ، منذ الصّبا البعيد ، بداخله وبداخل كل منا ؛ فانتقلنا بذلك جميعا ، مع " الخالة فردوس " وفى المركبة السردية نفسها ، من جحيم القهر وهيمنته إلى جنّة الاكتشاف وغوايته .

الهوامش :

١- محمد البساطى : فردوس ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٦ .

٢- فردوس ، ص ٥ .

٣- نفسه ، ص ص ١٠٤ – ١٠٥ .

٤- نفسه ، ص ٨٣ .

٥- نفسه ، ص ٤١ – ٤٢ .

٦ - نفسه ، ص ٧٢ .

٧- نفسه ، ص ٢٣ . و " القراميط " هنا – إذا تتبعنا المحمولات الجنسية لكثير من الدوال والعلامات النصية ، فى هذه الرواية – رمز للذكورة . و " أكل السمك " ، فى هذه المشهد ، إيحاء بترقّب فعل الإخصاب . لكن مثل هذا التأويل يبدو لنا ، من ناحية أخرى ، تأويلا " مُفرِطا " إلى حد ما ؛ فوعى سعد الصبى ابن العزبة النائية لم يبلغ بعد ذلك المدى من القدرة على التأويل وقراءة العلامات والمحمولات الجنسية الكِنائية ؛ إذ يخلط بين حب المراهقة وتدفّق مشاعرالأمومة والعشرة وأشياء أخرى كثيرة لا تتصل فحسب بالرغبة الجنسية ، كما أشرنا فى المتن آنفا .

٨- يرجع وصفى حدث مجىء سعد بأنه " كونىّ إلى تكراره اللافت لنظر القارئ تكرارًا يدعو إلى التأمّل والتحليل ، وبخاصة عند وضعه بجوار حدث " النّـوّة " فى رواية (صخب البحيرة) . ولتأكيد هذه الفكرة تأمّل مفتتحات المشاهد فى رواية (فردوس) :

- م٩ : " هذه المرة لا تعرف كيف دخل ..." (ص ٦٢) .
- م ١٠ : " ويأتى ثانية . صحت ورأته عند باب الحجرة ... " (ص ٦٨) .
- م ١١ : " هى تحلم [به] . تعرف أنها تحلم ... " (ص ٧٢) .
- م ١٢ : ويأتى . يغيب أياما ويأتى ... " (ص ٧٥) .
- م ١٣ : " صحت فى العصر . لم يحدث من قبل أن نامت كل هذا الوقت . وكانت تسمع خبطات [خبطاته] على باب البيت ..." (ص ٨٦) .
- م ١٤ : " أيام طويلة لا تراه ، ولا تسمع صوته . تنام وتقول إنه سيأتى فى الليل ... " (ص ٨٩) .
- م ١٥ : " ويأتى أخيرا ... " (ص ٩٥) .
- م ١٦ : " وكان صيام أول رجب (...) . صوته خافت كأنما يهمس لنفسه . ويسود صمت خلف الباب . هذه المرة ذهب .. " (ص ص : ١٠٤ – ١٠٥) .

٩- يقول فردريك جيمسون فى كتابه " اللاوعى السياسى ": " إن ثمة نصوصا بعينها ذات رنين resonance اجتماعى وتاريخى وأحيانا سياسى " ، رنين قد يتجلى فى تكرار أو تردد جمل وعبارات بعينها . انظر الفكرة تفصيلا فى :

Frederic Jameson : The Political Unconscious : Narrative as a socially symbolic act, Cornell University Press , Ithaca and New York , 1981 , P.17

١٠ - لاحظ تكرار هذه الجملة مع سعد ، هنا ، فى رواية (فردوس) :

" قال [سعد] كلمته ومشى ، وخلف وراءه ما خلف " (ص ٩٩) .

١١ ـ انظر — مثلما هو الأمر في رواية (فردوس) — مفتتحات المشاهد في رواية (صخب البحيرة) :

- " يتحدثون عن النوة قبل أن تأتي كشيء ينتظرونه دائما (...) . تاتي النوة كاسحة ... " (ص ٥٣) .
- " تأتي النوة بصخبها المعتاد ... " (ص ٨٧) .
- " انحسرت النوة أخيرا . خلفت وراءها بركا ممتلئة وقنوات رفيعة ... " (ص ٩٣) .
- " تأتي النوة وتذهب . تُخلف وراءها ما تخلف ... " (ص ٩٧) .

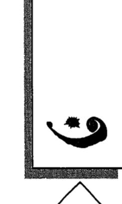
[انظر : صخب البحيرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة أصوات أدبية ، عدد ١٩٨ ، مارس ، ١٩٩٧ .

١٢ . ثمة إشارات مباشرة — ذكرها بعض النقّاد ، وأفاضوا في تحليلها — إلى تناصّ رواية (فردوس) مع رواية (في مديح زوجة الأب) ليوسّا من ناحية ، ومع (فيدرا) لراسين ، من ناحية ثانية . راجع :

– جابر عصفور : فردوس البساطي ، جريدة: الحياة ، ١٩ / ١ / ٢٠٠٣ .

– محمد برادة : جحيم الوعي الذي يعطي الحياة نكهتها ، جريدة: الحياة ، ٢٨ / ١ / ٢٠٠٣ .

١٣. انظر : (أصوات الليل) ، دار الهلال ، روايات الهلال ، عدد ٥٣٢ ، أبريل ١٩٩٣ ، ص ٨١ .



البياتى والرحيل إلى مدينة العشق

أسامة عرابى

"ذاهب لأموت فى دمشق".. هكذا ودَّع الشاعر العراقى الراحل عبد الوهاب البياتى، صديقه الشاعر الفلسطينى المعروف محمد عز الدين المناصرة، قبل مغادرته الأردن، التى كانت محطته قبل الأخيرة، بعد أن صيرها برزخا يفضى إلى اللانهائى، أو هيكلا يمارس فيه طقوسه السرية: إثر وقوفه على الحد الفاصل بين الحياة والموت، بين إحساسه بجدوى مشروعه الشعرى والعملى، وانتظام حقيقة الموت فى الوجود Existence، وعلاقته بصيرورتنا الإنسانية كأفراد.

لذا؛ آب إلى نسغ الأرض، ورحم المصير؛ ليدرج نفسه عند نقطة ما من رهان المطلق وعناده، ليواصل بذلك اقترابه الحثيث من وعد مغامرته بإدهاش لايكل عن الحضور، وفرح لا يزال يعلن عن ميلاده.

من هنا؛ صارت لمقولة سقراط القديمة "الموت مهنة الفلاسفة"، إشكالية المعنى وتأويله، بل مراوحته لدى عتبة الشعراء الذين عرفوا الغربة فى الوطن، وعن الوطن؛ وأدركوا أبجدية "أهل الحقيقة"، أى: المتصوفة الذين جعلوا من "الصومعة" أو "الخانقاه"، مملكة أرضية لهم، ليست من هذا العالم، غير أنها تصبح كاشفة لتجربة تنحت لغة، ينعتها "ابن عربى" - شيخ البياتى - بـ"الكتابة الوجودية"، التى جعلت عمود خيمتها الإنسان، مركز هذا الكون ولبَّه فـ"السكون إلى العبارة نوم، والنوم موت. ومن يمت لا يظفر بحياة، ولا يحصل عبارة" كما يقول النفرى!

من أجل ذلك؛ نظر البياتى إلى الموت، بوصفه دورة من دورات الحياة؛ فكلا الموت والحياة محايث للآخر، ومداور له. بيد أنه يعكس بعضا من ألق الجدل المصطرع بين الذاتية والغائية.

وقد أسر البياتى إلى رفاق دربه الحميمين فى سورية، أنه لم يعد راغبا فى الحياة أكثر من ذلك، وود لو يموت فى هذه اللحظة الفارقة، من عمر وطنه - العراق، بعد أن تكأكأت عليه المحن والأرزاء، وصار أهله لا يجدون ما يقيم أودهم.

قيل لتيمور الأعرج:
أنت الفاتح هذى الدنيا، حقا،
لكنك لست تساوى
إلا هذا السيف المسلول
فبكى تيمور وقال لتابعه:
فلنحرق مدنا أخرى

حتى نبلغ سور الصين
فلعل الشعر يموت
أو يصبح شاهد زور فى مملكتى
عبدا مخصيا
فى أقفاص الذهب المسروق
لكن التابع أخفى عن تيمور
ما كان يدور وراء السور
أكره هذا الصوت الناعب
فوق الخابور
وفوق قبور الموتى (من قصيدة "مدارات شرقية")

وعلى هذا النحو، أمضى البياتى أيامه الأخيرة، بعيداً عن احتمالات الحياة ووعدها، رائيا الموت وقد بات مجوهرا العراق، ومجايلا له فى آن: [بغداد؟!.. لم يعد فى داخلى منها إلا بغداد ألف ليلة وليلة.. بغداد العصر العباسى، وبغداد التى تمتد إلى ١٩٣٠. أما بغداد منذ ذلك التاريخ، وحتى منتصف الخمسينيات، فظلت تحمل ملامح الأزمان السابقة. بعد ذلك، رأيت بغداد وهى تموت، وتتحول إلى كبار وجسور، وينمو فيها بشر، لا يملكون لغة التخاطب مع آخرين. السحر الذى كان يسكن المدينة ولى، والبشر حل محلهم آخرون يرطنون، ويعرفون من "ألف ليلة وليلة" و"المتنبى" الاسم فقط، ويريدون أن يقيموا مهرجانات واحتفالات دون جدوى؛ لأن المضمون والدافع الحضارى انتهى.. أطلق العنان للهجرة من الريف، ليس بدافع إضافة دم جديد للمدينة؛ بل هروبا من الفقر، وأنشأ هؤلاء مدن الصفيح التى تحيط بغداد، وبدأت تنمو جذور الفاشية داخل المجتمع، ونشأت أحزاب وفئات تحمل فكرا فاشيا، وتشوهت معالم بغداد.. والآن.. ألوذ ببغداد ألف ليلة؛ عندما كانت لا تزال هناك أزهار، حكايات الجدات.. فهذه هى بغداد الجميلة.. بغداد الماضى، وليست بغداد الحاضر، التى أقيمت فوق أنقاض مدينتى المقدسة، بأموال البترول المنهوبة، ولم نكن بحاجة إلى الكبارى والعمارات، بل إلى الحرية والثقافة التى حرمنا منها][1].

وهكذا قدر للبياتى أن يعيش، حتى يرى جلاديه - راجع قصيدته المعروفة: "التنين" - وقد جردوه من جنسيته عام ١٩٩٥. والشاعر الكبير محمد مهدى الجواهرى: "معلم الوطنية" بتعبير هادى العلوى، والكاتب السياسى سعد البزاز، رئيس تحرير جريدة **الزمان** اللندنية؛ عقب مشاركتهم فى مهرجان الجنادرية السعودى؛ "ظنا منهم ووهما، أنهم بذلك قد حسموا أمر نفيهم، واطمأنوا إلى قتلهم؛ بعد أن محوا هويتهم التى منحتها لهم جمهرة الشعراء الصعاليك، وعشاق الحياة بنهم لايرتوى، وسارقو النار والمعرفة من سلالة بروميثيوس، والمقهورون فى كل أصقاع العالم، حاملو رسالة سبارتاكوس محرر العبيد.

ولم يكتف "الصيارفة واللصوص والشطار والمخلوقات التى كانت بشرا"، على حد تعبيره، ممنْ أحكموا الرتاج على مدن العالم؛ ليحيلوها إلى مدن أشباح و"أنقاض ورماد"، كما فعل صدام ومن لف لفه، لم يكتفوا بذلك معه.. بل وضعوا فى طريقه الأصفاد والقيود؛ لكى يمنعوه من السفر إلى أمريكا، من أجل إحضار رفات كريمته، التى وافتها المنية هناك، ودفنها فى وطنها - العراق. فظل يبكى وينشج بحزن طرى، ودم حار خضب حياته بوله مجنون، جعله يغذ الخطى صوب مدينة العشق، التى حلم بالترحال إليها، بديمومة جعلته يؤمن كقدماء العراقيين "بوحدة النهائى واللانهائى، ووحدة الزمن".. كما أن "الموت والبعث - هنا - لا يعنيان التعدد، وإنما يعنيان:

الوحدانية التى تجدد نفسها، من خلال موت وبعث ما لا يتناهى من التعينات فى العالم"، على نحو ما يذهب:

اليوم
حومت حول رأسى
سحب من الكلمات
لكننى طردتها
وجلست بانتظارك
الشمس تجلس على الشاطئ
وعلى رأسها قبعة من القش
ـ لا أستطيع أن أكتب مثل هذا الكلام ـ
فالشمس قد أحرقت قدمى،
وأنا أتسلق هذا الجبل للوصول إليك.
الخريف ترك كنوزه
فى عتبة دارى
ولكننى
لم أعد بحاجة إلى الكنوز. **[من قصيدة "نصوص شرقية"]**

أجل.. كان البياتى من أكثر الشعراء المعاصرين مكابدة واجتراحا لتجربة طويلة مديدة.. مفعمة بالأسئلة ووجع الروح.. مترعة بالانكسارات والمعارك والمنافى، مذ ترك العراق مضطرا، فى أوائل الخمسينيات، جاب بلاد العالم [موسكو ومدريد والقاهرة وبيروت وفيينا ودمشق وعمان].. وظل كالطائر الجريح يبحث عن مقام تلتئم فيه الروح وتستقر، من عناء الرحلة المجهدة.

[فى إحدى جلساتى معه فى عمان، قلت له:

ـ ألا يأخذك الحنين إلى الوطن فى هذا العمر؟..

كان ـ حينئذ ـ فى السبعين من عمره، فأجابنى ساخراً:

ـ الخراب الواقع أكبر من حجم السخرية؛ لذلك فإن السخرية لا تنال منه إلا بإحداث خدوش طفيفة. وأضاف: نحن نعيش الآن فى مرحلة ما بعد السوريالية، فإن كلمة "حنين" تبدو كلمة غريبة وساذجة، لا مكان لها فى الكتابة.. كلمة تعود إلى عهد "ابن زريق البغدادى"، فى قصيدة مشهورة يقول فى مطلعها:

لا تعذلينى فإن العذل يولعنى قد كنت حقا ولكن ليس ينفعه"[٢]

لقد امتزجت كلمة "المنفى" وتداخلت لديه، مع مقولة "الموت"، التى انسربت إلى الوطن؛ لتصير عنوانا له وشعارا.. بل لتمسى مثل رأس الذئب الطائر.. يقول البياتى فى حديثه السابق: [عندما أسقطت الجنسية فى عام ١٩٦٣ عنى، وعن الجواهرى وفيصل السامر وصلاح خالص، وامتد ذلك حتى عام ١٩٦٨ لم نبلغ، ولم يصدر أى قرار رسمى فى هذا الشأن، بل عرفنا ذلك؛ عندما أعيدت لنا الجنسية، وصدر بها قرار الإعادة آنذاك. ثم قال: الأدباء الذين يعيشون فى الخارج، أو من يسمون أنفسهم بالمنفيين، هم أكثر تعاسة من الأدباء الذين يعيشون فى الداخل. والفرق بينهم أنهم يمتلكون حرية الكتابة أو التفكير أو الكلام. أما الأوضاع المادية المتردية، فتنطبق على الجميع؛ لأن القليل القليل من المثقفين الذين يتركون أوطانهم، قد يجدون عملا، أو ما أشبه. إنها محنة كبيرة بالنسبة لأدباء الداخل والخارج. الأشكال تختلف، والنتائج واحدة].

انتهى كلام البياتى، ولم ينته.. فالمسكوت عنه أو المضمر فى ثنايا كلامه وأعطافه، يشى بأن الشاعر الذى غادر نبع فيضه الإشارى، ومملكته الأسطورية، إلى غير مكان متعين، على

خارطة الوجود الحقيقى للعارف والرائى، يجد نفسه ـ فى خاتمة المطاف ـ وقد صار أسير اللغة التى يقدمها له وضعه الجديد الملتبس، بحمولته التى أطبقت على منظوره التاريخى، فأعادت صياغة الرموز والدلالات لديه، من خلف اللعبة الدموية التى يحترفها السياسى، ويجيدها الإيديولوجى، وينخرط فيها الانتهازى الذى ينهض بدور الجلاد والضحية معا!

سأل الحلاج يوما إبراهيم الخواص:ـ

ـ ماذا صنعت فى هذه الأسفار وقطع المفاوز؟

بقيت فى التوكل أصحح نفسى عليه. فهتف الحلاج قائلا:

ـ أفنيت عمرك فى عمران باطنك، فأين الفناء فى التوحيد؟!

وهذا هو المحك العملى الذى تقاس به التجربة عند البياتى، لاسيما فى مرحلته الأخيرة، والتى تضع الخطو على ذلك المنحنى الدقيق، الذى يشف عن الرؤية والفعل.

حقا إنها اللحظة المراوغة، التى لو غاب فى تضاعيفها وعيه، أو سكن إلى دعتها قلبه، عاد بلا نيل، ومال بلا وجهة.. أو بعبارة الدارانى "ما فارق الخوف القلب إلا خرب".

أى أن المنفى فى اتساع مداره، وتشعب مسالكه، معادل موضوعى للضياع، والغبار الذى يغطى طبقات العين ويحجبها عن النظر، ويمثل ـ من ثم ـ ضربا من التواطؤ المباشر مع ذهنية الشتات.

بيد أن البياتى اليقظ. ذكى الفؤاد يعرف هذه الحالة جيدا، ولا يستسلم للعبة الألوان والجدار فيها، ولا لثنائية النور ـ العتمة، فى مقابلات ضدية حدية تنمحى معها الظلال والأصوات. يقول:

نحن من منفى
إلى منفى
ومن باب لباب
نذوى كما تذوى
الزنابق فى التراب
فقراء يا وطنى نموت
وقطارنا أبدا يفوت

غير أن مفردة "الموت" التى اكتست عند البياتى، بتعبيرها الميثولوجى فى بواكيره الأولى، وبعدها الزمكانى، فيما تلاها من تحولات وتبدلات، هى الموت "الذى يحررنا من الموت، عندما نفهمه من حيث إنه موت"، على نحو ما أدركه سورين كيركجارد، الذى وجد أننا نتغلب على اليأس، الذى هو أعلى صور الحزن، ليس عن طريق بلوغ حالة الخلود التى لا تغيير فيها، بل عندما نحمل الموت إلى تاريخنا الشخصى؛ وذلك بنقل معنى حياتنا إلى الآخرين. وبمثل هذا الموت ـ فقط ـ نستطيع أن نحيا على الإطلاق[٣] لذلك كان من الطبيعى، تصدير كتابه المعروف باسم **"تجربتى الشعرية"**، بفقرة صكها "ول ديورانت، فى سفره الضخم **"قصة الحضارة"**، تقول: "الحضارة كالحياة، صراع دائم مع الموت". وعلى هذا النحو، فهم البياتى الحياة على أنها "الموت فى الحياة"، ومحاولة تحقيق الوحدة العصية على الالتئام كثيرا بين "الزمان والموت فى الحب".

وبذلك أتى تناوله للأسطورة التى شاعت فى شعره شيوعا لافتا، وارتدى من خلالها قناع أبطالها وشخوصها، إثر هزيمة يونيو ١٩٦٧، أتى بحثا مضنيا عن لحظات بعث وقيامة، تنهى صور الانكسار والاندثار، عبر مثال أعلى يتخذ شكل ماض مجيد، يخايل برموزه وشحناته الدلالية، واقع الحاضر المهيض، فى جدل أفلاطونى صاعد، لايكل عن التنقيب عن يوتوبياه. لذا رأى الثورة عبورا "من خلال الموت. "فالإنسان ـ إذن ـ يموت بقدر ما يولد ـ ويولد بقدر ما يموت.

وعملية الخلق الفنى ـ التى هى عبور من خلال الموت ـ هى ثورة بحد ذاتها، للاستئثار بالحياة، وهى مرتبطة بالإبداع التاريخى"، على حد تعبيره.. كذلك كان موت الفنان الفاجع فى قصيدة "موت المتنبى"، فى ديوانه "النار والكلمات" [لا يعنى هنا، أن دوره قد انتهى على مدى التاريخ، ولكن الموت يعنى الولادة الحقيقية على مدى التاريخ] حسبما جاء فى فى تجربته الشعرية. وربما داهمه الإحساس بالموت ـ لأول مرة ـ وعلى نحو فادح؛ حينما اكتشف ـ بوصفه ريفيا قحًّا ـ حقيقة مدينته "المزيفة"، التى تعرف عليها عند انتسابه إلى "دار المعلمين العليا"، واكتشف أنها مدينة "قامت بالصدفة، وفرضت علينا"، لاحظ استخدام الفعل الماضى المبنى للمجهول "فرضت"، على نحو ما فعل الوجوديون، وعلى رأسهم سارتر؛ فالمشكل ـ هنا ـ وجودى، ورأى أنها "لم تكن تملك من حقيقة المدينة، أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهرج يلصق فى ملابسه كل لون، أو أية قطعة يصادفها. أما أعماق المدينة الحقيقية التى عاشت قرونا عديدة، على ضفاف "دجلة" وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها "ماتت" ـ التنصيص من عندى ـ واختفت إلى الأبد".

وبذلك أضحى الواقع الماثل أمامه، واقعا منهارا.. محطما "يخيم عليه اليأس".. وهكذا كانت أشعارى الأولى، محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل، والعقم الذى كان يسود الأشياء".

الأمر الذى ترتب عليه، إزاحته بعيدا، والتسامى عليه، وعدم احتفاله بمعرفة "العلة الأولى"، التى نجم عنها هذا الخراب، الذى تعامل معه بروحية هيجيلية، لها بدء ميلادى بازغ، هو ـ فى الوقت ذاته ـ بداية العودة إلى الموت المترصد، "ولم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعى للتمرد، بل كان بالقضية الميتافيزيقية؛ حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقى لرفض الواقع والتمرد عليه ـ دون الثورة ـ هو بداية الالتزام"، على نحو ما يذهب.

من هنا؛ عاش الشاعر تجربة تقلبت بين القلق الروحى فى عالم لا ينعم فيه الفنان بالاستقرار، وبين الإحساس الرومانسى العام بالغربة والعزلة، والشعور الرومانسى الألمانى بخاصة، فى نظرته إلى الموت بوصفه "الوحدة الكلية المرجوة"، أو "الكلية الشاملة" بتعبير "إرنست فيشر". وهو مابدا لنا جليا فى ديوانه "**أباريق مهمشة**"، الذى قال عنه البياتى نفسه فى كتابه "**تجربتى الشعرية**": "فأنا منفى داخل نفسى وخارجها، مبصر وأعمى، ميت وحى، فى حوار أبدى صامت مع موتى، فى رحلة الليل بالنهار".

لقد أوصى البياتى رفاقه وذويه، أن يدفنوه فى مقبرة شيخه سلطان العارفين "محيى الدين بن عربى الطائى الحاتمى الأندلسى"، المعروف بابن عربى فى المشرق، وابن العربى فى المغرب؛ ليكون واحدا ممن ضمهم ثرى دمشق، جنبا إلى جنب عبد القادر الجيلانى وأبى العلاء المعرى والمتنبى وأبى فراس الحمدانى.. وكذا محمد مهدى الجواهرى وهانى الفكيكى وهادى العلوى ومصطفى جمال الدين، وسواهم ممن أجبرهم الشرط العراقى المتردى، على مغادرة أوطانهم مُكرَهين، باحثين عن الحرية فى مظانها المشتتة. وبنور الكلمات، وعروجها على عالم الفيوضات الإلهية، يصعدون فوق لهيب الواقع، ويتسامون على جحيمه، مسلحين بحكمة "الجنيد" القائلة بأن "مكابدة العزلة، أيسر من مداراة الخلطة"!

وإن كان البياتى قد رفدها بخيط منسوج من بردة أستاذه "ابن عربى"، فختم رحلته فى دمشق؛ عملا بنصيحته التى أوردها فى "**الفتوحات المكية** " [إن قدرت أن تسكن الشام فافعل؛ فإن رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ ثبت عنه أنه قال: "عليكم بالشام؛ فإنه خيرة الله من أرضه، وإليها يجتبى خيرته من عباده". كذلك "اشتدت الواردات الإشراقية عليه، وانعكس ذلك فى هذه الكتب الثلاثة ـ **الفصوص والفتوحات والديوان**] فى مرحلته الدمشقية هذه، على حد تعبير المستشرق الأسبانى "أسين بلاثيوس"..

وبذلك نرى الأثر الكبير الذى تركه "ابن عربى" على البياتى ورؤيته، وبخاصة مرحلته الأخيرة، التى نضت عن كاهلها التركة الروحية التى كان "للحلاج" فيها القدح المعلى، ولاسيما فى الفترات التى امتشق فيها البياتى سيف المبارزة، وكان قادرا على الصدام والمواجهة، وتعرض فيها للاعتقال، كما حدث له عام ١٩٥٤، وفصل من عمله غير مرة، وأجبر على ترك وظيفته الدبلوماسية؛ كمستشار ثقافى لسفارة العراق فى موسكو مثلا، والسياحة - بعد ذلك - فى البلاد والعواصم؛ طلبا للأمان الشخصى، وتطلعا إلى حرية لا تتهددها المخاطر؛ فتبنى مذهب "ابن عربى" الروحى، الذى يسر له طريق المجاوزة والارتفاق، متخطيا العقل المنطقى الذى لا يثق فيه "ابن عربى"، أو فى قدرته على الوصول إلى الحقيقة، وأتاح له سبيلا فى المجاهدة يقوم على "الحب"، الذى يعمد إلى "الاتحاد؛ وهو أن تصير ذات المحبوب، عين ذات المحب، وذات المحب، عين ذات المحبوب "على نحو ما عبر عنها "ابن عربى"، فى الجزء الثانى، من "**الفتوحات المكية**"، والتى لا يمكن التعبير عنها وإن اتخذت شكلا فنيا، إلا على نحو مكثف ومؤطر. وربما أفضى ذلك إلى شئ من التناقض غير يسير، فى شخصية البياتى: فالبياتى كائن برى.. ذو نزعة حسية نهمة للحياة.. يجنح إلى المرح والمعابثة، ويعشق المرأة والسهر والتدخين والشراب.. ويستاف فى رحلته اليومية ببعض من النميمة والسخرية لا يفارقه أبدا. فكيف استطاع التوفيق بين كلا الموقفين، دون ازدواجية فى المعايير، تخل بنسقه القيمى ذاك؟..

الواقع أن البياتى، وجد لدى "ابن عربى"، و"تحت حجاب لغته المضنون بها على غير الخاصة، مذاهب ومناهج روحية من السهل تماما إدراكها؛ لأنها - فى جوهرها وأساسها - تتفق مع العقائد المتوارثة فى الإسلام] كما يقول: "أسين بلاثيوس".

وبذلك لا مشاحة عنده فى "الدخول والخروج" من المذهب، دون صدام يذكر، ولا تمزق روحى من شأنه أن يزلزل كيانه، أو يعثر خطوه.

إذن، فقد استفاد البياتى فكرة "الانتقال من الوحدة إلى التعدد"، من ابن عربى، الذى نقلها - بدوره - من الأفلوطينية المحدثة، وطبعت نظرته إلى الكون، وما يحدث فيه من تجليات وتبديات، رأينا شواهدها فيما سبق من رؤى لدى البياتى.

من هنا، عثرت روح البياتى - المغلولة بفعل المنفى والغربة عن الوطن - على تعينها المتحرر؛ بحيث لا يكون له [دليل على ثبوت نسبة ولا صفة ولا نعت؛ فيفنيه هذا الشهود عن الأسماء والصفات والنعوت، بل إن ما حققه يرى أنه محل كل التأثر؛ حيث أثر فيه استعداد الأعيان الثابتة، من أعيان الممكنات] بتعبير "ابن عربى" نفسه.

ولذا؛ أفاد البياتى - أيما إفادة - من لغة "ابن عربى" واشتقاقاته، التى نقلته من حيز العقل، إلى أفق المكاشفة، ومن امتلاك الوجود وترويضه، إلى مغامرة الانفتاح على اللامرئى، ومن البيان إلى العيان. ومن جلاء الحرف وظاهريته لدى "ابن حزم" القرطبى، إلى جملته التركيبية وطاقته الإحالية فى تجربة "ابن عربى"؛ لأن [حضور اللامتناهى فينا، وفى هذا "البعد" و"القرب" يثبت وجود الحب الأعظم الذى يحل فى الحياة، وينتصر على الموت، ويحل فى الأشياء، فيمنحها الحياة. لأن الكائن المتناهى - العاشق - دون حضور اللامتناهى، لا يلبث أن يسقط ميتا عند أسوار مدينة العشق، كالورقة الصفراء، أو الثمرة الفجة المتعفة] بتعبير البياتى نفسه، فى كتابه المعروف "**تجربتى الشعرية**". وبذلك أضحت "التراتبية التى انتظمت فى ذهن البياتى، تضع الصوفى المتصل بعالم الغيب على رأس الهرم، يليه المتصوف العقلانى، فالشاعر، فالمهرج] على نحو ما يذهب "محيى الدين صبحى"، فى كتابه "**الرؤيا فى شعر البياتى**".

وفى الحقيقة .. كانت التحولات الحادة التى شهدها واقعنا السياسى العربى منذ الخمسينيات والستينيات، ناهيك عن مآزقنا التاريخية المزمنة - العراقى منها بخاصة - قد ألقت

بقضها وقضيضها على حياة شاعرنا ووعيه، وفرضت عليه ضربا من الحركة والممارسة، جعلته ينحو منحى ملتزما ـ بالمعنى الذى صكه سارتر. وشاع فى الخمسينيات ـ مما ربطه بالحقل العمومى، ودفع به صوب الدفاع عن موقف له محدد، تجاه المجتمع وأفراده الباحثين عن العدل والحرية؛ فانخرط فى صفوف الحزب الشيوعى العراقى، و"انتزع مكانته الشعرية بين اليساريين، أثناء غياب "السياب" فى الكويت وإيران، وكان "البياتى" على أهبة إصدار ديوان من الشعر، هو الذى سماه من بعد "**أباريق مهشمة**"، بينما يجد "السياب" صعوبة فى العثور على من ينشر له "الأسلحة والأطفال""[4]. لقد نشأ البياتى ـ فكريا وفنيا ـ فى كنف مجلة "**الثقافة الجديدة**"، التى ترأس تحريرها رفيقه "صلاح خالص"، وفيها دافع عن قيم الواقعية الاشتراكية، و"نظرية الانعكاس" اللينينية عن الفن ودوره؛ بعد أن أعياه "البحث عن الشكل الشعرى الذى لم أجده فى شعرنا القديم، وكان التمرد الميتافيزيقى على الواقع جملة، دون وضع بديل له، والأشواق التى لا حصر لها، والتطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التى استهلكت، كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير. وإلى اكتشاف بؤسها المفزع، وهنا، كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقى فى نفسى. ونمو الدافع الاجتماعى والسياسى"، على نحو ما يذهب؛ لذا قال:

"إن طعم الدم فى صوتى   وفى أبيات أشعارى الشقية
مثل سـد يقف الليلة   ما بينى وبين البربريـة"

ـ من قصيدة "المسيح الذى أعيد صلبه ـ إلى جميلة بوحريد".

أو: "واستباحوا الكادحين.
سرقوا الملوك المفلسين
مسخوا شعارات الرجال الطيبين"   **ـ من قصيدة "الغراب" ـ.**

وقد اتسمت أشعار هذه المرحلة بالخطاب المباشر، ووضوح الصورة، وبعدها عن التعقيد والغموض، وتناول موضوعات عامة، ذات محتوى نضالى، يشى بانتماء الشاعر السياسى. بيد أنه يؤكد فيها على الحرية بوصفها قيمة ثمينة فى حياة الإنسان. تحقق له وجوده الماهوى، وتسبغ على موته معنى ونبالة، على نحو ما عبر بقوة وسطوع، فى دواوينه: **المجد للأطفال والزيتون"، و"أشعار فى المنفى"، وعشرون قصيدة من برلين"، و"كلمات لا تموت"**. وأتى تعبيره عنها إنسانيا شفيفا. يحتفى بالحياة، وتفاصيلها الصغيرة، محترقا بنارها، وطاقتها الخصبة على التجدد والاستمرار. لكنها مشحونة بزخم رومانتيكى، يحيل إلى صور بسيطة.. طازجة، تجد امتدادا لها عند صديقه الشاعر التركى المعروف ناظم حكمت، الذى نصح البياتى بقوله: "إنه ممكن للكاتب أن يتحدث عن الحب والعصافير والزوجة والحبيبة ومسائل الذات، ولكن ليس بعيدا عن الآخرين". وقال: "إن سبب شهرته هو تحدثه عن الفقراء وتركيا وزوجته والناس البسطاء، وليس بالهتافات والشعارات". وبلغ من شدة إيمانه بهذه المسألة، ورسوخ ثقته بها، أن عمد إلى موسقة أو دوزنة صوره الشعرية، من خلال "بحر الرجز" السريع.. المتلاحق والمتدافع؛ مما يضفى عليها أريجا خاصا، ذا طبيعة فضاحة.. صاخبة.

ويعتمد البياتى على الصورة الجزئية، أو وحدة المقطع التى تتنامى وتتصاعد بإيقاع لاهث متوفز؛ فتشكل من بنياتها المتعددة والمتعاقبة مشهدا متكاملا، يزيح الامتداد الأفقى من طريقه، صانعا أسطورته الخاصة، التى تقبل التكرار، وتلوذ بالمساحات البيضاء لتشغلها، بمنأى عن الثرثرة. وقد انتقلت هذه السمة إلى المكان، الذى برع البياتى فى تصويره، وتقديم ما يؤلف بين عناصره ووحداته، مازجا الحيوات المتمايزة لكل مدينة على حدة، "بحرائقه الشعرية التى صارت "غابة من لهب"، وجعلت عودته إلى "طيبة"، التى "ظل شاهدا ومنفيا على أسوارها، من قبيل

العودة إلى محيط الدارة الملتهبة"، على حد تعبيره. كما جاب العالم، وحاور التاريخ فرأى "دلمون".. الأرض المقدسة التى لا يوجد فيها مرض أو موت".. كما عرف "كلدة".. الأرض المقدسة التى يدفن فيها كل أموات ما بين النهرين بما فيهم أموات الشمال".. وكذا تسكع فى شوارع "بابل" و"الوركاء" وبغداد ودمشق ومصر وسواهم؛ لكنه شاهد "موت الأسطورة"، و"موت أنكيدو"، وهو فى ذرا الطوفان والبعث الجديد"، فأدركه - جيدا - ووعاه.. وظل جواب آفاق، لم يتوقف - يوما - عن السفر والترحال، "تاركا الثورى ليعمر الأصقاع الجديدة التى حررها، وليبنى عليها مدينة المستقبل: [المدينة الفاضلة: نيسابور الجديدة] التى حلم بها كما يقول. غير أنه قنع بالرؤية المستبصرة، وبالحدة فى تسمية الأشياء بأسمائها، بعد إطلالته التى باغتنا بها فى قصيدته الشهيرة "بكائية إلى شمس حزيران"، التى اكتمل فيها خراب هذا العالم لديه، وهجا فيها السياسيين المحترفين والمشعوذين وصانعى الهستيريا الجماعية، وتطوح وجدا على أبواب "عائشة" التى أودعها حبه، وهى عصية عليه، لكنها ظلت رمز الذى "يأتى ولا يأتى"، و"الموت فى الحياة".

وعلى الرغم من الملاحاة اللفظية الخشنة التى دارت رحاها بين البياتى من جهة، والناقد العراقى كاظم جواد من جهة أخرى - راجع عدد **الآداب** البيروتية الصادر فى يوليو ١٩٥٤ - واتهام الأخير له بالسطو على شعر الآخرين، وانتحال معجمهم وتجربتهم من خلال ديوانه "**أباريق مهشمة**"، ورد البياتى عليه بتهم من قبيل "العمالة والمأجورية للاستعمار"، لم تنج منها مجلة **الآداب**، على نحو ما أورده "البياتى"، فى مقال نشرته له مجلة "**الوادى**" العراقية(*) إلا أن ديوان "**أباريق مهشمة**" يعد نقلة نوعية فى مسيرة البياتى الشعرية، كشفت عن ثراء معرفى، ودربة بفنون القول الشعرى وتقنياته. فضلا عن هضمه التراث وتمثله.. غير أنه أماط اللثام عن قلقه الفنى، وما يتنازعه من حيرة صادقة بين التزامه السياسى، ورغبته فى الانتصار لقضية الشعر، بعيدا عن شعارية المرحلة ونبرتها الزاعقة؛ وهو ما أدى به وبعدد من شعراء الموجة الجديدة، إلى ما أسماه بـ"التقسيم المناخى والجغرافى لخارطة الإنسان الروحية، وتقسيم التاريخ إلى متوالية عددية"؛ الأمر الذى أضر بهم جميعا، ودفعهم إلى ثنائية حدية ظلمت الشاعر فيهم، وحدت من قدرته على رؤية العالم فى اتساعه وترامية، بل جعلته يبحث فيما حوله عما يؤكد فكرته النظرية المسبقة، بمنأى عن نصيحة "جوتة" الخالدة: "النظرية رمادية، لكن شجرة الحياة خضراء إلى الأبد".

هذا التطور الذى أصاب بنية القصيدة البياتية، تبدى - فيما بعد - واضحا، من خلال ديوانه "الموت فى الحياة"، الذى تداخلت فيه الأزمنة، وتعددت عبره الأصوات القادمة من جوف التاريخ؛ لتحمل إلينا تجربة دالة على استبطان عميق لروح هذا العالم، وكنه وجوده المستعر فينا؛ فإذا بالمفاهيم والقيم الإنسانية والسياسية، تعود مضمخة بفكرة الولادة من خلال الموت، والبعث القادم من الزمن الممتد داخل الجماعة، والحب الآتى من شوق الانتظار، وسنوات الهجرة المستحيلة من الأوطان.

من هنا؛ امتلك ديوان "**أباريق مهشمة**" قوة البداية المؤسسة لمشروعه الشعرى، والذى تابع صعوده الدينامى، فيما تلا ذلك من دواوين، ارتدى خلالها أقنعة الحلاج والمعرى والمتنبى والخيام وسعدى وحافظ شيرازى وفريد الدين العطار وابن عربى والسهروردى المقتول وديك الجن وطرفة بن العبد وأبى فراس الحمدانى والإسكندر المقدونى وجيفارا وهملت وبيكاسو وهيمنجواى ومالك حداد وجواد سليم وألبير كامى وناظم حكمت وعبد الله كوران وعائشة وإرم ذات العماد و**كتاب ألف ليلة وليلة** وبابل والفرات ودمشق ونيسابور ومدريد وغرناطة وقرطبة وتهامة وسواهم؛ ممن حاول البياتى استنطاق التاريخ، ومحاورة الحاضر من خلالهم، فى مساءلة تتوخى الذهاب بعيدا للوقوف على كينونة الوجود، وماهية العالم، وسبر سر الرحلة الإنسانية التى بدأت بحلم

التغيير، وشهوة إصلاح العالم، ثم تفرقت بها السبل التى غدت مفتوحة على دراما جديدة؛ لم تحل بين البياتى والعودة ثانية إلى مناقشة قضاياه الميتافيزيقية الأولى، التى قدم لها القرن الثامن عشر أجوبة، لم تشف غليله، فأمسى قلقا.. شاردا.. مغنيا خارج السرب، يؤرقه ـ دوما ـ المصير البشرى بعامة، ومصائر أبطاله ـ الضد والنموذج بخاصة، وعلاقة المحدود باللامحدود، وكيفية مواجهة ذلك المعضل الفلسفى والسياسى الذى يحكم قبضته على خواتيم حيواتهم، على نحو تراجيدى.

من هنا؛ جاء "القناع" حلا فنيا يرسم المنظور، ويقدم الإطار، الذى يتجاوز بطرائقه كل ما هو مؤطر ومنمذج؛ فتتجاوز الحقيقة الفنية بعدها الواقعى المرجعى، وتكشف لنا عن امتدادات الهوية الإنسانية فى التاريخ، وما ستؤول إليه من تعينات.

ليس مجازفة أن أقول: إن النثرية قد غلبت على قصائد المرحلة الصوفية الأخيرة، وإنها لم تضف جديدا شعريا يذكر، إلى تجربته بعد "قمر شيراز". بل لعلها خلت من مغامرة فنية يؤبه بها، ومن تمرد متوثب على صعيد الجماليات التعبيرية.. غير أن بؤرتها الدلالية تحيل إلى قلق وجودى، لا فنى؛ فغابت عنه الصورة المباغتة، والعالم المتراكب، لتحل محلهما استعارة الزمن بوصفه قوة ضاغطة، تفترس الشاعر بأسئلتها الملحاحة، وجرسها العالى، وخطوها المثقل بالصنعة، ولسان حاله يردد مع شيخه "ابن عربى"، فى "ترجمان الأشواق":

تموت شوقا تذوب عشقا	لما دهاها الذى دهانى
تنـــــدب إلفا تذم دهرا	رماها قصدا بما رمانى
فـــراق جـــار ونأى دار	فيا زمانى على زمانى
من لى بمن يرتضىً عذابى	مالى بما يرتضى يدان

الهوامش :

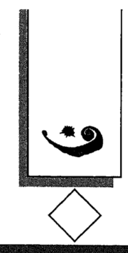
(١) من حوار مع البياتى، أجرته أخبار الأدب القاهرية، عدد ١٩٩٩/٢/٢٨.

(٢) القدس العربى ، ١٩٩٩/٨/١١.

(٣) لمزيد من التفصيل، راجع كتاب جيمس ب.كارس عن: "الموت والوجود".

(٤) فى كراسة ـ د. إحسان عباس ـ بدر شاكر السياب، دراسة فى حياته وشعره، ص٢٢٣ .

(٥) لمزيد من التفصيل راجع كتاب ـ د. إحسان عباس، عن بدر شاكر السياب ص ص ٢٢٦، ٢٢٧ .



قراءة فى مسرحيتين جديدتين: لأبى العلا السلامونى العشق المستحيل فى الشرق والغرب

محسن مصيلحى

تمهيد:

يبدو أن المؤلف المسرحى المخضرم محمد أبو العلا السلامونى يعيش أزهى حالاته الإبداعية بعد تقاعده من العمل الحكومى: فها هما مسرحيتان له هما **"قتل فى جنيف"** و**"الحادثة اللى فى شهر سبتمبر"** تنتظران بدء البروفات فى فرق البيت الفنى للمسرح. كما أن الهيئة العامة للكتاب قد قامت بإصدار الجزء الثالث من أعماله الكاملة، وهو الجزء الذى يضم بعض أعماله المبكرة وهى **الحريق، أبو زيد فى بلدنا، الأرض والمغول،** زيارة عزرائيل. ثم إن مكتبة الأسرة تعيد إصدار واحدة من أهم مسرحياته، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، وهى مسرحية: **الثأر ورحلة العذاب،** وسلسلة المسرح العربى التى تصدرها هيئة الكتاب تنشر مسرحيته القديمة التى قدمت على المسرح عام ١٩٨٥ باسم **"مدرسة المشاهدين"** تحت عنوان آخر هو **محكمة الحكماء،** وهذه المسرحية الأخيرة مسرحة لمنهج الفلسفة للثانوية العامة ونموذج للمسرح المدرسى أو مسرحة المناهج كما يقولون.

الأكثر أهمية من ذلك كله هو صدور مسرحيتين جديدتين له هما **زوبة المصرية** عن هيئة الكتاب، **والمصرى وأميرة الفرنجة** عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، وهما المسرحيتان اللتان نقف أمامهما هنا لنكتشف ما يجمعهما وما يفرقهما، وما موقفهما فى رحلة إبداع السلامونى بشكل عام.

إن تزامن صدور المسرحيتين ليس السمة الوحيدة التى تجمع بينهما، فكلاهما مثلا مكتوب بلغة فصحى إيقاعية، تنحو نحو الأجمل فى اللفظ دون تقعر؛ لغة لا تتحرج فى استخدام الضرورى من الألفاظ الأجنبية. لكن الأهم فى ظنى هو أن الكاتب قدم مسرحيتيه ليواكبا أحداثا اجتماعية أو سياسية آنية برصد شبه مباشر. فالأولى، **زوبة المصرية،** تواكب الاهتمام القومى بقضايا المرأة وطرق تحريرها من التخلف والرجل معا. المثير أن السلامونى لجأ إلى فترة زمنية إشكالية لينظر من خلالها إلى الأحداث الآنية وهى فترة سنوات الصدام "الحضارى" مع الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت، ورأى السلامونى فى "تحضر" الحملة ورغبتها فى تحديث مصر وإخراجها من ظلمات العصور الوسطى يكاد يطابق الرأى الرسمى الذى وأده المثقفون المصريون فى مهده.. وسننظر إلى هذه النقطة فى حينه، خاصة فى جانب قدرة الحملة على تحرير المرأة أو تحرير زوبة وأمثالها من التخلف. أما المسرحية الثانية وهى **المصرى وأميرة الفرنجة** فترصد اللحظات الأخيرة فى حياة ديانا سبنسر أميرة ويلز والمصرى (؟!) دودى الفايد، وهى لحظات هزت العالم كله، خاصة مصر، واختلفت بشأنها الآراء.. والمسرحية تدلى بدلوها فى هذا الشأن.

والاستجابة للأحداث الآنية أو الراهنة مسرحيا ليس أمرا جديدا على السلامونى، بل يكاد يكون سمة على إبداعه: فلقد سبق واستجاب لأحداث سياسية واجتماعية مثل الإرهاب الدينى فى مسرحيات مثل "**أمير الحشاشين**" و"**ديوان البقر**"، ومثل توظيف الأموال فى مسرحية "**المليم بأربعة**"، ومثل الاحتفال بذكرى محمد تيمور المئوية فى مسرحية **أمير المسرح**" وهذه مجرد نماذج واضحة. ولا بأس فى ذلك كله، فالمسرح الحقيقى لا يستطيع، ولا ينبغى له أن يتجاوز أحزان الوطن وأفراحه فى لحظات حدوثها. الأكثر هو أن بعض أشكال المسرح لا تقوم إلا مع هذه المواكبة الزمنية فى أشكال مسرحية مباشرة مثل الجريدة الحية والمسرح التسجيلى أو غير ذلك من الأشكال المسرحية التى تستهدف التحريض السياسى. هذا يعنى ببساطة أن ملاحقة الأحداث الآنية فى المجتمع هى التى تبرر بعض وجوده إلا أن ما يعطى بعض المسرحيات خلودها وبقاءها هو قدرة كتابها على التحاور المباشر مع المجتمع ـ نعم ـ لكن بالقدرة على الغوص فى أعماق اللحظة الراهنة للوصول إلى ما هو كلى وإنسانى وشامل.

لكن السلامونى فى مسرحياته لا يفعل هذا ولا ذاك، إنما هو يريد أن يجمع بين الحسنيين (وربما فسر هذا سر بعض البرودة التى تسرى فى أعماله) فهو ليس مغامرا مسرحيا، يقتحم مشكلات السياسة المباشرة بشروط المسرح السياسى وتقنياته، كما أنه لا يسكن برجا عاجيا يفترض فيه المشكلات افتراضا، ثم يدير حولها حواراته وأحداثه المجردة. ما يكتب السلامونى ـ وهنا بالتحديد ـ هو ما يمكن أن نسميه المسرحية القناع (و"القصيدة القناع" هو المصطلح الذى أطلقه لويس عوض على بعض قصائد صلاح عبد الصبور). المسرحية القناع هى التى تضع يدها على اللحظات الحياتية الحافلة، بالتوتر، والسلامونى صياد ماهر للحظات تقرير المصير أو لحظات المأساة. لكنه لا يعالج هذه اللحظات فى صورتها المباشرة بل يتقنع خلف حادثة تاريخية فى الأغلب الأعم لكى يسقط فحواها ونتائجها على الواقع الراهن.

لكن الأمر ليس بهذه البساطة والمباشرة التى أعرضها بها وإلا ما اكتسبت بعض مسرحيات السلامونى تلك المكانة المؤثرة فى المسرح المصرى. فمسرحيات مثل: **الثأر ورحلة العذاب، و رجل فى القلعة، و مآذن المحروسة** تستخدم تقنيات التراجيديا وفنون الفرجة المصرية جنبا إلى جنب، كما أنه يلجأ إلى تقنية المحاكمة البريختية الطابع فى مسرحيات مثل **أمير المسرح ومحكمة الحكماء**، وهناك الكثير مما يقال فى هذا السياق، ربما فى مناسبة أخرى. لكن النتيجة التى أريد أن أثبتها هنا هى أن **زوبة المصرية، و المصرى وأميرة الفرنجة** هما مسرحيتا قناع، يتوسل بهما السلامونى لمعالجة قضايا قومية معاصرة.

سمة أخرى تجمع بين المسرحيتين هى اهتمام السلامونى بالمأزق المأساوى للفرد المحاصر فى سياق اجتماعى مناوئ أو معاد، والتركيبة الدرامية الأمثل التى اختارها السلامونى هى وضع العلاقة المتنافرة بين الشرق والغرب كخلفية درامية للأحداث الفردية: والمسرحيتان دون تبسيط ـ وجهان لهذه العملة الواحدة. فى المسرحية الأولى نرى التزاوج بين الشرقية (زوبة) والغربى (نابليون) يصطدم بالمحيط العدائى المصرى المحافظ، وفى المسرحية الثانية نرى التزاوج بين الشرقى (مودى الفايز) والغربية (جيانا) ينتهى بسبب المعارضة الغربية المحمومة والمتعصبة، فى المسرحيتين تنتهى علاقة الحب الفردية نهاية مأساوية. والغريب أن العلاقة بين المسرحيتين مثبتة فى مسرحية **المصرى**.. باعتبار أن العلاقة بين زوبة ونابليون سابقة تدل على حتمية إجهاض علاقات الحب المنكودة بين الشرق والغرب. فى الحالتين رأى الساسة والعامة وأجهزة الإعلام علاقة الحب جرما فى حق الوطن والأهل: فبعد خروج الحملة الفرنسية يحكم على زوبة بفصل رأسها عن جسدها، وبعد مائتى سنة تنتهى علاقة مودى وجيانا نهاية مماثلة.

زوبة المصرية: نموذج أول :

تجئ زوبة المصرية بطلة لمسرحية السلامونى كأمر متساوق - كما قلت - مع ارتفاع موجة الاهتمام بقضايا تحرير المرأة فى الأعوام الأخيرة، وما من لحظة تاريخية أكثر مناسبة من لحظة الصدام الحضارية الشهيرة بين الشرق والغرب فى مصر فيما سمى بالحملة الفرنسية. فى قلب الشرار المتطاير من الصدام ركز السلامونى عدسته على المرأة، بل على جسدها بالذات، باعتباره محورا للصراع بين الشرق المحافظ والغرب المتحرر، وكدليل على الوعى الذى تحققه زوبة بعد احتكاكها ببونابرت. وهذه المعادلة تكشف عنها حسابات بناء النص الذى يكاد يشف فى كل حركاته وسكناته عن رغبته فى توصيل هذا المعنى.

الانطباع الأول الذى تقدمه الحملة الفرنسية هو الذى يقدمه واحد من ضباط نابليون هو "جان" الذى اصطحب معه زوجته "بولين" متخفية فى زى الجندى. والرجل الغازى يستخدم البندقية لإجبار السيد البقلى - والد زوبة - على مواجهة الحائط حتى يستطيع أن يخطف قبلة من الزوجة التى طال حرمانه منها: ما إن يضع الرجل قدمه غازيا لمصر حتى تكون تلبية متطلباته الجسدية هى أول ما يشغله. والأمر الذى يبدأ بقبلة يتطور إلى العناق وممارسة الحب فى الحانوت المجاور ثم بطلب "السكن" والاستقرار الذى يحصل عليه بسهولة فى مكان خلف حانوت "الخواجة بارتلمى".

وإذا كان الانطباع الفردى الأول الذى يريد السلامونى للفرنسيس أن يتركوه على أهل مصر المحروسة (فى التاريخ والواقع؟) هو حرية ممارسة شعائر الجسد فإن المشهد الثالث للمسرحية يقدم لنا الانطباع الجماعى الأول عن الفرنسيس، وهو لا يخرج عن أهداف المشهد الفردى الذى أشرت إليه: ففى ملهى التيفولى الذى أنشأه الفرنسيس فى القاهرة يعرض السلامونى لحرية الجسد مرة أخرى من خلال الرقص مع النساء. ولاشك أن تلك "الحرية" تبهر المصريين وتخرجهم عن أطوارهم الاعتيادية، خاصة السذج منهم، مثل الشرطى محروس الذى يعترف لمعلمه بارتلمى قائد الشرطة (الذى تسلم عمله الجديد نظير تسهيله أمور الجندى جان):

> **محروس: أعذرنى يا مسيو بارتلمى إن كان الواحد منا أيضا قد يخرج عن طوره.. أنا لم أشهد من قبل نساء يرقصن وقد خاصرهن رجال.. هذا أمر أكبر من كل خيال.. ذاك محال.**
> **(ص ٣٦).**

وفى التيفولى أيضا يحدث اللقاء الأول، بين زوبة والتحرر الفرنسى المتجسد فى محاضرة الرجال للنساء. لقد صحبتها دلالتها "دلال" إلى التيفولى لترى ما يحدث بين الفرنسيين؛ وستظل سلوكيات ووعيها دلال طوال المسرحية أكبر بكثير من موضعها الطبقى ربما بسبب قدرتها على "الانتقال" من بيت لآخر أو فى عالم لآخر، على عكس زوبة. وتتركز صدمة الوعى بالحداثة الفرنسية فى مسرحيتنا هذه فى اللقاء "الجسدى" بين الشرق والغرب لأول مرة: فى لحظة كأنها الحلم تلتقى نظرات زوبة ونابليون فيتوقف العالم حتى عن الرقص. يسرى تيار الكهرباء بين النموذجين فتفر الشرقية هاربة من الغربى الذى يرى أن مهمته الكبرى هى إيقاظ المحروسة من "قرون الجهل الوسطى". والوسيلة الأنسب التى يراها نابليون هى التقرب للمصريين عن طريق كسب صداقة "تلك المصرية ذات الشعر الأسود والعينين الواسعتين". (ص٤٨).

وإذا كانت زوبة ترى - كما يرى مجتمعها - أن المرأة عورة فإن الدرس الأول الذى تتلقاه من نابليون هو أن الأخلاق أمور نسبية.. تختلف كثيرا من مجتمع لآخر.. لكن هناك قاعدة لا يجب أن نختلف عليها.. وهى الحرية". (ص٥٦). وإمعانا فى تقصى أمر الاختلافات الأخلاقية بين الشرق والغرب فإن نابليون يصر على أن يرى ويجرب تلك الظواهر المتعلقة بأجساد الرجال والنساء فى مصر: الزار والذكر. وإن كانت الشعيرتان تمارسان منفصلتين فى الواقع فإن نابليون

يصر علي الجمع بينهما، وفي دار السيد البقلي نفسه، الذي يناور فيجلب لنابليون ذاكرين من العميان من باب الحفاظ على جسد المرأة أثناء ممارسة طقس الزار. وإذا كان بعضنا يرى في الزار ظاهرة استثنائية فهو ليس كذلك بالنسبة للسيدة رتيبة زوجة السيد البقلي وأم زوبة: هو لها وسيلة التعويض الأساسية عما يسببه لها المجتمع من كبت ومن تقييد لحدود الحرية النسوية.

يحضر نابليون الحفل في زي شرقي وعلى رأسه عمامة كبيرة وبرفقته عشيقته الجديدة بولين وبعض الحراس. وتلتحم الشعيرتان وتندمج فيهما الزوجة والابنة؛ يختلط الحابل بالنابل في هذه الوليمة الجسدية، ويفعل الأسياد فعلتهم، فلا يملك البقلي، إلا الثورة على الجميع.. ويكاد الحوار الدائر بين نابليون وبولين بعد انتهاء الحفل يبلور الهدف المتقنع من المسرحية. إن نابليون يرى أن "الرقص هو التعبير البشرى الأول للحب" وإذا كان الشرق يرى أن الرقص رجس من عمل الشيطان فإنه سيقوم بتغيير هذا المفهوم.

نابليون: ذلك أني أؤمن أن الغزو له وجهان.. وجه همجي يسعى للسلب وللنهب وللتدمير كما فعل التتر وبرابرة أوربا من قبل.. ووجه يسعى كي ينشر فكرا وحضارة.. كالإسكندر أو قيصر أو رمسيس قديما أو نابليون الآن. (ص٤٩).

لقد تسلح نابليون في غزوه لمصر "بالعلم والفكر والمثل العليا" لأنه يعرف لمصر قدرها وتاريخها: إنه يحمل "في صدره" كتابا عن تاريخ مصر يهديه لفاتنته الجديدة زوبة وهو يطلب منها أن تشاركه تحقيق حلمه الوردي في "إيقاظ المصريين وعودة روح حضارة مصر الفرعونية" (ص٩١). وجزئيا تنجح هذه الرؤية في تغيير وعي الزوجة رتيبة فترد الصاع لزوجها صاعين، متهمة إياه بالفجر وكتم أنفاسها حية:

رتيبة: والحق أقول فإن رجولتكم لا تتحقق إلا في قهر المرأة منا.. أما فيما عدا ذلك لستم برجال.. صدقني أمثالك هم من يجدر بهم لبس الطرح وليس النسوان (ص٩٨).

كما أن زوبة تقع في هوى نابليون، ويبدأ وعيها هي الأخرى في التغير.. لكن إلى حين.

بتوالي الأحداث يتغير وعي زوبة؛ لقد أصبحت "تهوى حكم الأفرنج وتعشقهم" لأنه أزاح من عينيها" إرث السنوات المثقلة بكل صنوف الجهل". كما أصبحت ترى ضرورة في العلم، وضرورة في دراسة التاريخ. لكن المأساة تتخلق مع ازدياد وعي زوبة وازدياد ارتباطها بالفرنسيس: فالمجتمع يستنكر هذا الحب، ويتم حرق منزل زوبة في ثورة القاهرة الأولى، ويبدو تحقيق الحب مستحيلا مع عودة نابليون مدحورا من عكا.

تقع زوبة ضحية للتخلف الاجتماعي بعد أن حققت وعيها الجديد فهي لا تستطيع أن تغادر مع نابليون إلى فرنسا، كما أن مجتمعها يرى فيما فعلت جريمة وخيانة. زوبة الجديدة، في تسريحتها الجميلة وفستانها الأنيق الذي يشبه زي أميرة فرعونية، وكتابها الذي أخذته من نابليون، هي زوبة الفرد الذي تصطدم بالمجتمع. فبعد انتهاء الحملة تواجه زوبة اتهامات بالجملة: "من خرجت سافرة الوجه وحاسرة الرأس.. وتزيت بالزي الأفرنجي الفاضح.. ومضت متبرجة مع سارى عسكر نابليون وعساكره الكفرة" (ص١٤٨).

ولعل وعي زوبة الجديد يتبدى أكثر ما يتبدى في فهمها لأزياء المرأة، فالحجاب والنقاب والخيمة "ليست تلك بأزياء عقيدتنا ومبادئنا" ـ كما تعلن ـ "بل هي أزياء الترك وسكان الصحراء والبدو.. فرضوها علينا بحكم السيطرة والاستبداد وحكم الغزو.. والآن علينا أن نفهم مصريتنا ونعود إلى ما كان عليه الوضع.." (ص١٤٢).. هل تبدو تلك دعوة جامحة؟! بالطبع، لهذا تحاكم زوبة وتموت.

المصري وأميرة الفرنجة: نموذج ثان

قصة غرام ديانا سبنسر والمصري دودي الفايد قصة مشهورة، ومازالت لحظات نهاية هذه القصة مثار تأويلات عديدة. وهذه المسرحية الأخيرة تعرض لتفسيره الخاص أو تأويله الخاص

لمأساوية العلاقة إلا أن اهتمام السلاموني يتجاوز هذه العلاقة الفردية أو الخاصة إلى علاقة الشرق بالغرب بشكل عام، وإلى النهايات المأساوية التى ترتبط شرطيا بمثل هذه العلاقات. السلاموني يقفز مباشرة إلى قصة ديانا ودودى، وظني أنه لم يحفل كثيرا بإخفاء أصول شخصياته وأحداثه. فالأسماء التى اختارها كاتبنا تظهر أكثر مما تخفى: الفايز بدلا من الفايد، جيانا بدلا من ديانا، زولاند بدلا من رولاند (مراد) مودى بدلا من دودى.. وهكذا.

يطلق كاتبنا على مسرحيته توصيف تراجيديا عصرية (هل كانت زوبة المصرية تراجيديا تاريخية؟!)، أى أنه ـ كعادته ـ يحاول إلباس التاريخى قناع المعاصرة أو المعاصر قناع التاريخى فى محاولة منه للإجابة عن سؤال موضوعى ومجرد: هل يمكن للمصرى أن يتوحد قلبا وقالبا مع أميرة من أميرات الفرنجة. والسؤال كما قلت ليس سؤالا آنيا رغم أنه ينطلق من حادثة آنية، ولذلك فهو يحاول تقصى تجسدات هذه العلاقة فى التاريخ. إنه يبحث عن حالات "تراجيدية" مشابهة أو موازية لكى يبرر حكمه النهائى فى آخر النص الدرامى: من المستحيل إقامة هذا التزاوج بسبب السياق الاجتماعى أو السياسى المعادى.

ورغم أن علاقة الحب بين جيانا ومودى واضحة للناظرين إلا أن جيانا تحس بالتوجس والخوف من "إرهاب" صحافة الفضائح ومصورى "البابارازى" المأجورين لطاردة المشاهير ـ وذلك الخوف هو الذى يدفعها للاكتفاء بالزواج العرفى، وعدم الإعلان عن هذا الزواج أمام العيون المحيطة والمترقبة فى كل خطوة. هنا يبرز دور الفايز كأنه سيد الحلبة ـ منظم الحفل، حين يقترح حلا مسرحى الطابع يجسد ماديا تقنية السلاموني التى أشرت إليها آنفا وهى القناع الدرامى: إنه يقترح إقامة حفل خطوبة تنكرى، يرتدى فيه العاشقان الأقنعة والملابس التاريخية هربا من أعين الإعلام المتلصص.

وانطلاقا من هذا الحل المسرحى نرى التجسيد المادى الأول لفكرة القناع حين يظهر مودى فى زى قائد عربى من عصر الدولة الأيوبية ـ زى الملك العادل شقيق صلاح الدين الأيوبى، وجيانا فى زى أميرة صليبية هى الملكة جوانا أخت ملك بريطانيا ريتشارد قلب الأسد ـ وللعلاقة أساس تاريخى. بهذا الاختيار يكاد مودى يظهر ما يخفى الفايز:

مراد : ولهذا اخترت لنفسى ولك هذا الزى.. لنعيد إلى الأذهان حكاية أجمل قصة حب حدثت بين الشرق وبين الغرب.. (ص٣٨).

التجسيد المادى الثانى لفكرة المصرى وأميرة الفرنجة يحدث قرب نهاية الفصل الأول حين تتزيا جيانا بزى كليوباترا ويتزيا مراد بزى قيصر (تجسيد كل منهما للحضارة النقيض)، ويحدث تقمص طويل منها للشخصيتين التاريخيتين: لكن مصير التعمق الجديد ليس أفضل من مصير سابقه.. فروما ـ هكذا تقول جيانا ـ "لم تتورع عن أن تعلن حربا شعواء على كليوباترا ومصر، ولم يهدأ حقد وغضب الرومان وأكتافيوس حتى دفعوا أنطونيو وكليوباترا للموت. بل أيضا قتلوا الطفل ولا حول ولا قوة له" (ص٤٩/٥٠).

التجسيد المادى الثالث يتبلور فى ارتداء ديانا ملابس عايدة السمراء ذات الجدائل السوداء، ومودى ملابس القائد راداميس فى الأوبرا الشهيرة. والحوار هنا يقود إلى منطقة زلقة هى منطقة الشرع والتدين: إذ تكشف العمة التى حضرت خصيصا من مصر لمباركة الخطوبة عن تعصبها دينى المنبع، كما يكشف العم صفى المعترض على تجاوز علاقة الحب الخطوط الحمراء بين الشرق والغرب، أقول يكشف العم والعمة عن شرقية صميمة وعن تدين قابع داخل الذات، يكشف عن نفسه. فالأميرة جيانا ـ لهما ـ ليست أكثر من خائنة ـ زانية وعليها التكفير والتوبة. كما ينبئ زى عايدة وراداميس عن النهاية المأساوية التى تقترب رويدا رويدا، فحبهما كان

خيانة.. حيث تناسى كل وطنيته من أجل الحب".. لكن ألم تكن كل قصص الحب العظمى خيانة للأوطان، على الأقل من وجهة نظر الساسة وأرباب الحرب وتجار السلطة والحكم؟

إن السياق المحيط بقصة الحب الفردية ينبئ بالنهاية المأساوية، هنا فى العصر الحديث كما كان هناك فى العصور القديمة بما فى ذلك عصر زوبة ونابليون فى المسرحية الأولى. فرد فعل العم والعمة ليس إلا تجليا لرد فعل المجتمع المحيط مباشرة بقصة الحب، ويكاد البناء الهندسى للشخصيات ينبئ عن رأى كل منهم بوضوح سافر:

ـ جيانا للفايز هى ثأره الشخصى من الغرب الذى ضن عليه بالجنسية والألقاب رغم ثرائه الفاحش، فالغرب حتى تلك اللحظة غير راض عنه على الرغم من كل ما فعله الفايز: "ماذا أفعل حتى يرضوا عنى أو يهبونى حقا يملكه أحقر رجل منهم يعمل عندى" (ص٩١). ولأنه يعلم أهمية الإعلام الغربى فإنه يلعب بقصة حب الابن لعبة الإعلام، وهو ـ على عكس جيانا ـ يلعبها عن وعى كامل: إنه يصر على أن تسير أحيانا فى الشوط لآخره، أن تواجه كاميرات العالم لتعلن زواجها من ابنه. جيانا له هى ثأره الشخصى من القصر الملكى (الإنجليزى).

ـ وجيانا بالنسبة للعمة هى تحقيق لنصر لم يتحقق منذ قرون وقرون حين "ينتصر" الشرقى على الغربية، بل يسبى إحدى أميراته. هذا الارتباط ـ الحب هو ثأر الشرق "الروحانى" أو "الدينى" من الغرب المادى المنحل (فى مرحلة تطالب العمة بأن يتم ختان جيانا).

ـ وجيانا للعم صفى المسالم تمثل محاولة من الفايز تتخطى الخطوط الحمراء الراسخة بين الشرق والغرب. وهو لا يرى فى جيانا إلا امرأة خائنة مستهترة "تتباهى بفضائحها وخيانتها على الملأ بلا حياء" هذا هو موقف الشرقى المحافظ الذى يرى استحالة إتمام العلاقة لأسباب واقعية وتاريخية.

وإذا كانت تلك ردود فعل الأسرة الصغيرة، بصفتها المباشرة وباعتبارها تجسيدا لتيارات شرقية عديدة، فإن خوف جيانا من آلات التصوير المجترئة ومن الإعلام المخترق لخصوصية الفرد يمثل الطرف الآخر من المعادلة، أى الطرف الغربى. آلات التصوير تلك أو الإعلام بشكل عام هو تجسيد للإرهاب الذى تمارسه العقلية الغربية التى مازالت تعيش ـ فى رأيها ـ "تقاليد عصور الظلمات المتخلفة الوسطى والأفكار القبلية والمتعصبة بلا عقل أو تفكير" (ص٤٠).

إن الحارس ـ للغرابة ـ هو الذى يبلور هذا الرأى، فهو يرى باعتباره حارسا لمودى الفايز أن قصة الحب البازغة تواجه إرهاب الغرب الرافض. يقول الحارس: "الإرهاب الحق هو الإرهاب الغربى المتمثل فى أجهزة الإعلام الغربية والمنتشرة فى كل مكان فى العالم كالسرطان" (ص٧٦/ ٧٧). فأجهزة الإعلام هذه انعكاس لأجهزة الحكم والاستخبارات والأوساط الرسمية، بل للرأى العام الذى يرفض علاقة الحب الفردية الجميلة ويستنكرها..

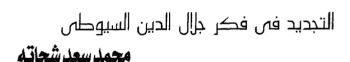
مع اتضاح الصورة الاجتماعية الرافضة فى شقيها الغربى والشرقى ينتهى الحفل التنكرى وقد توصل العاشقان إلى قرار الموت، فتلك علاقة لابد أن تنتهى نهاية مأساوية كما انتهت كل علاقات الحب المشابهة لها فى التاريخ. إن مودى نفسه يتفهم أن قصة حبه مع جيانا تشبه مآسى التاريخ، بل إن تلك المآسى كلها مأساة واحدة تتكرر (وللسلامونى رأى معلن فى إمكان تكرار مآسى التاريخ). ولكى يستكمل الفايز كل حلقات المشهد فإنه يحضر عرافة خاصة من لندن لكى تستقرئ مصير الفتى الشرقى والفتاة الغربية، تُبارك الخطوبة كما يقول؟!، تعطى إشارة البدء للزفاف الأسطورى. وما فعله الفايز هنا ـ دون أن يدرى ـ هو استكمال حلقات المأساة الفردية الإغريقية الطابع: إنها العرافة التى تستقرئ الغيب الغامض، كأنها تعطى إشارة النهاية لقصة الحب العظيمة التى وأدها المجتمع فى الغرب والشرق على حد سواء.



متابعات

مؤتمر: قراءات جديدة لدراسة الكتاب والمنظرين القدامى

حازم عزمى



التجديد فى فكر جلال الدين السيوطى

محمد سعد شحاته

كتب: محمد حسنين هيكل يتذكر:
عبد الناصر والمثقفون والثقافة

خالد السرجانى

مدينة البصرة التى وجدت لتبقى

شعبان يوسف

دوريات:

دوريات فرنسية — **كاميليا صبحى**

دوريات بريطانية — **ماهر شفيق فريد**

دوريات عربية — **محمود نسيم**

اللغة العربية — **ماجد مصطفى**

رسائل جامعية:

من حصاد عام ٢٠٠٢

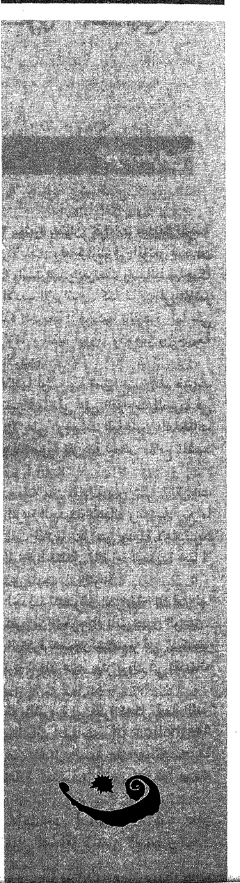
ثلاث رسائل جامعية فى الأدب الإنجليزى

عرض: ماهر شفيق فريد

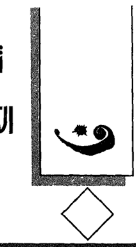
تداخل الفنون فى الشعر لدى جيل الستينيات بمصر

فاطيما عبد المطلب محمود

فصول . نت — **محمود الضبع**



قراءات جديدة لدراسة الكتاب والمنظرين القدامى



حازم عزمى

شهدت جامعة عين شمس فى آواخر شهر مارس ٢٠٠٣ مؤتمراً بعنوان "قراءات جديدة لدراسة الكتاب والمنظرين القدامى" نظمه قسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب. وقد شارك فى المؤتمر عدد من الباحثين الأجانب، من جامعات الولايات المتحدة وأيرلندا واستراليا والبرتغال واسبانيا وبلجيكا والصين، وقدموا عدداً من القراءات معظمها يدور حول قضايا الأدب الإيرلندى. كما شارك فى المؤتمر جيمس ستون ووليام ميلانى وروبرت سويتزر، وثلاثتهم من أساتذة الجامعة الأمريكية بالقاهرة. أما على الجانب العربى فقد شارك فى المؤتمر من الأردن عبد الواحد لؤلؤة، و أمنية أمين، وكلاهما من جامعة فيلادلفيا فى عمان، بالإضافة إلى الشاعر والمترجم رياض طاهر (الأردن).

وعلى الرغم من أهمية هذه القراءات الأجنبية والعربية لذاتها أولاً، ولما تمثله من تبادل خبرات واهتمامات بين المتخصصين من بلدان مختلفة ثانياً، فإننى سأقتصر فيما يلى على القراءات المصرية فى داخل المؤتمر. فقد بدت تلك القراءات الجديدة، نموذجاً دالاً على توجهات الباحثين والباحثات بأقسام الأدب الإنجليزى فى مصر، وهو ما يمكن أن يقدم لنا صورة تقريبية لبعض ملامح المشهد الأكاديمى الأدبى فى مصر المعاصرة.

وبادئ ذى بدء نقول إن عنوان المؤتمر ذاته، بما يحمله من مقابلة بين شقى "القراءات الجديدة" و "**الرواد القدماء**"، يبرز ضرورة اجتماعية ملحة: فالقراءة الجديدة لأعمال رائد ما، مع ما بها من اجتهاد مشكور ولذة نصية مختلفة، لا يجب أن تطلب لذاتها، بل هى وسيلة لإعادة ربط السياق الذى نشأ فيه العمل بالسياق الجديد الذى يستدعى القراءة المختلفة. فالقراءة الجديدة حقاً لا تكتمل بدون هذا الربط الواعى بالواقع الجديد وبطبيعة المتلقى الذى تتوجه له القراءة.

وعلى سبيل المثال، فمن شأن القراءات الأكاديمية الجديدة للنصوص الدرامية– إذا قدر لها الفكاك من إطارها التخصصى النخبوى– أن تمثل إلهاماً للكثير من المخرجين المسرحيين الواعين، على النحو الذى مثلت به قراءات يان كوت Jan Kott المبتكرة لنصوص شكسبير فى "شكسبير معاصرنا" Shakespeare Our Contemporary أساسا نظرياً استند عليه بيتر بروك فى تقديماته غير التقليدية لبعض هذه النصوص فى الستينيات.

والإشارة إلى تلك القراءات المتجددة لشكسبير تحيلنا بالضرورة إلى فكرة تشكل قيمة النص اجتماعيا: ففى ضوء تأكيد مناهج ما بعد البنيوية على جماليات الغياب Aesthetics of Absence فإن "قيمة" النص لا تكمن فيه بالضرورة بل هى تتشكل وتسبغ عليه عوامل خارجة extrinsic كالسياق والذات القارئة، ومن ثم تبرز الحاجة إلى إعادة "اكتشاف" النص كلما تغيرت هذه العوامل.

وهنا تكمن المفارقة فى عنوان المؤتمر والتى تمثل بدورها تحدياً أساسياً (وإن زهدت بعض الأبحاث المطروحة فى التعامل معه): ففكرة "القراءة الجديدة **للرواد القدماء**" لا تعنى "استخراج" معان

جديـدة "كامـنة" فى نصوص تسلم الذات القارئة سلفاً بقيمتها ومكانتها الريادية، بل إن هذه القراءات الجديـدة- إن شـاءت الإخـلاص لمنطلقات مـا بعد البنيوية التى تستعير أدواتها معظم تلك القراءات - مـن شـأنها أن تراجع مفهوم الكاتب الرائد ذاته ومفهوم القيمة Value ككل؛ إذ تستلزم هذه المراجعة بالضـرورة دراسة القراءات السائدة لهذه الأعمال ومراجعة العوامل التاريخية والثقافية التى شكلت هذه القـراءات والـتى خلعـت عـلى الأعمال محل النقاش مكانة ريادية ومعيارية ما بوصفها كتابات معتمدة Canonical- أى: كـتابات تتبدى فـيها خصـائص التمـيز مـن منظور عصر ما ، ومن ثم حق لها أن تـدرج ضـمن مقـررات الدراسـة أو تعـد جـزءاً أصـيلاً مـن "الأدب القومى" وما إلى غير ذلك من أشكال الاعتراف المؤسسى.

ويقـدم المؤتمـر أمـثلة على مثل هذه المراجعات الواعية بالسياق والتشكل الاجتماعى-التاريخى للقيمة: ففرضـية صـدام الحضارات، مثلاً، تبدو وكأنها قد استفزت عدداً من الأبحاث المطروحة لكى تـراجع بعـض الأعمـال المؤسسـة للـثقافة الغربـية. ويـبرز من تلك القراءات مقاربة آمال مظهر (جامعة القاهـرة) لمسـرحية جون درايدن **"غزو غرناطة"** The Conquest of Granada (١٦٧١-١٦٧٢). إذ تلاحـظ الباحـثة أن القـراءات السـائدة للـنص والـتى اضـطلع بهـا نقاد غربيون قد اهتمت كثيراً بإبراز التناقضـات السـلوكية عـند الشخصـية العربـية المحوريـة فـى الـنص؛ لذا تسعى الباحثة فى مقاربتها المغايـرة إلى تجـاوز هـذه القراءات فتعيد التعامل مع جميع عناصر المسرحية ككل، والتى تبدو فى تلك القـراءة العربـية الجديـدة أنموذجا للخطاب الاستشراقى بسعيه الدائم لتنميط الشخصية العربية والشرق بشكل عام.

ويتـبدى التوجه نفسه الذى يحمل وعياً بالذات القارئة العربية فى بحث فاتن مرسى (جامعة عـين شمـس) - والـذى لم يتسن تقديمـه داخل المؤتمر- إذ تستشرف الباحثة من الواقع، وقبل سقوط بغـداد بأيـام قلائـل، فكرة اقتحام جيوش غازية لعاصمة عربية فتحدث مقابلة بين مسرحية كريستوفر مـارلو: **تيمورلنك**، ومسرحية سعد الله ونوس: **"منمنمات تاريخية"**، وذلك فى تناول كل منهما لفكرة سقوط دمشق. وتستدعى الباحثة آليات مستمدة من مناهج مابعد كولونيالية وأخرى مادية ثقافية بهدف التأكيد على التوازى بين ما هو تاريخى وبين ما هو معاصر.

على أن عمل القراءات السائدة لا يقتصر على إضفاء قيمة ما على واحد من النصوص؛ وإنما قد تـؤدى تلك القراءات إلى إخفاء أوجه قيمة أخرى، كأن يصنف النص على نحو يحد سلفاً من إمكانات مقاربـته بطـرق مغايـرة. ويتـبدى هـذا، مـثلاً، فـى قـراءة مـاجدة هـارون (جامعة عين شمس) لرواية **"دراكيولا"** Dracula (١٨٩٧) للكاتب الإيرلندى الأصل برام ستوكر Bram Stoker، والتى جرى العرف على اعتبارها إحدى كلاسيات الأدب القوطى Gothic Literature، بما عرف عن هذا الأدب مـن تباينات حادة وميل إلى إبراز جو الغموض والرعب، وتنطلق الباحثة من فرضية مفادها أن تصنيف الـرواية عـلى هـذا الـنحو قـد سـاهم لـزمن طويل فى حجب الأبعاد التاريخية والاجتماعية والسياسية "الكامنة" فى الرواية.

وتظهر هالة زكريا أحمد (جامعة القاهرة) وعياً بكل هذه الأبعاد فى قراءتها لرواية مارى شيلى الشـهيرة: **"فرانكنشـتاين"** Frankenstein (١٨١٩) والـتى تعـد هـى الأخـرى من كلاسيات الأدب القوطـى. وتـرى الباحثة أن الرواية فى سياق المنشأ قد عالجت العديد من القضايا التى شغلت الأذهان فـى تلـك الفـترة كطبـيعة العـلم والمعـرفة واتصـالهما عـلى نحـو غـامض بمفهوم الشر، فضلاً عن البعد السياسـى المتمـثل فـى سياق الثورة الفرنسية، والذى بدت من خلاله شخصية فرانكنشتاين رمزا سلبياً لـتمرد العامة والدهماء فى مخيلة البريطانيين ممن تملكهم الرعب من امتداد تلك الثورة إليهم. وترشح الباحـثة هـذا العمـل الأدبى، وليد رومانسية القرن التاسع عشر، لأن يعيد مخاطبة واقعنا الحداثى/ ما بعـد الحداثـى عـلى نحـو جديد، خاصـة فـيما يتصـل بهـذا الواقـع الجديـد مـن مفاهـيم كالعولمة والمد التكنولوجى المتلاحق وصدام الحضارات.

وعـلى العكـس مـن قلق "فرانكشتاين" بشأن الطبيعة الأخلاقية للعلم الحديث، يعيد مصطفى رياض محمود (جامعة عين شمس) قراءة مسرحيتى توم ستوبارد **أركاديا** Arcadia (١٩٩٣) **وهابجود** Hapgood (١٩٨٨) بوصفهما تحققاً سعيداً لنبوءة الشاعر الرومانسى وليم وردزورث فى مقدمته لديوان

"القصائد الغنائية" Preface to the Lyrical Ballads إذ توقع وردزورث أن يقود رجل العلم خطى الشاعر على نحو تتقاطع فيه رؤاهما ويكمل كل منهما الآخر. ويرى الباحث أن ستوبارد- بدلا من أن يلجأ لنموذج أدب الخيال العلمي- قد اختار أن يجعل من العلم الحديث "مجازا يدعم نظرته الاستكشافية للعلاقات الإنسانية سواء تمثل هذا فى تصوير ستوبارد للريف الانجليزى فى "أركاديا" ولعالم الجاسوسية الذى ينغمس فيه هابجود، بطل المسرحية التى تحمل الاسم نفسه".

وتتحقق نبؤة ووردزورث مجددا من خلال المقاربات المصرية لإيناس برسوم (جامعة عين شمس) و ناديا الخولى (جامعة القاهرة) حول تأثر عملية القراءة الأدبية بتقنية النص التشعبى hyper-text والذى يشيع فى برامج الكمبيوتر ونصوص الإنترنت وغيرها من البرامج الحاسوبية، وتختلف بنية النص التشعبى عن بنية النص التقليدى على نحو يحمل دلالات خطيرة: فالنص التقليدى (فى مفهومه الغربى) يرتكز على مبدأ الخطية Linearity بحيث يمضى النص كامتداد الخط الهندسى، محدد البداية والوسط والنهاية، وفى تسلسل منطقى من فقرة إلى أخرى؛ أما النص التشعبى فلا ترتكز بنيته على هذا المبدأ بل على ما يشبه الاستطراد فى النص العربى التراثى، فهو يقوم على شبكة من العلاقات الكثيفة التى تعتمد على وجود عدد من الكلمات أو العبارات المفتاحية الدالة والتى بدورها "تتشعب"، أى: تحيل القارئ إلى مواضع أخرى فى داخل النص أو ربما فى داخل نص آخر؛ ومن هنا يمكن للقارئ أن يقفز من فقرة إلى أخرى ترتبط بالكلمة الدالة، أو يمكن له السير بشكل معاكس والعودة فقرة فقرة إلى الخلف، وهكذا تتوالى التشعيبات والإحالات من فقرة إلى أخرى بلا نهاية، ودون أن يكون للنص التشعبى نقطة بداية وخاتمة محددتان.

وبينما تعيد إيناس برسوم قراءة بعض أشعار ووردزورث فى ضوء الثورة التكنولوجية التى يشهدها العالم حالياً، تعيد ناديا الخولى قراءة قصة الأطفال الشهيرة: "ذات الرداء الأحمر" Little Red Riding Hood فى صورتها الجديدة كنص تشعبى، وتطرح الخولى فى بحثها عدداً من الأسئلة الاستكشافية الهامة: "هل يطرأ تغير ما على القصة حينما تتحول إلى نص تشعبى؟ هل يمكن حينئذ قراءة القصة بوصفها نصاً أم بوصفها عدة نصوص؟ وكيف يحدث ذلك؟ هل اختلف النص فى صورته التشعبية عن النص التقليدى؟ وهل يضفى النص التشعبى ثراءً ما على القصة؟"

ويبدو سؤال الهوية والخصوصية ملحاً وقلقاً فى مراجعة نهال النجار (جامعة عين شمس) النقدية للمشروع الفكرى للدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، والذى تعده الباحثة مثالاً على السياسات الثقافية الجوهرية Essentialist Cultural Politics، وهو مصطلح يشيع استخدامه فى مناهج التحليل الثقافى المنسوبة إلى ميشيل فوكو ويقصد به، على نحو سلبى غالباً، النزعة التى تتعامل مع الثقافة بوصفها تمتلك خصائص "جوهرية" لا تتغير أو تتأثر بعوامل الزمان والمكان. لذا تتعامل بنت الشاطئ مع التاريخ واللغة والثقافة والدين بوصفها جميعاً العناصر المكونة للذات القومية الأصيلة، وهى ذات رفضت بنت الشاطئ أى مساس بها.

من ثم استند مشروع بنت الشاطئ الفكرى على الدفاع عن "أصالة التراث القومى"، وقد ظل هذا المفهوم دائماً "قناعة أساسية لها ومطمحاً تسعى لتحقيقه وهدفاً ينتظم خطواتها"؛ لذا كان هجوم بنت الشاطئ عنيفاً على سلامة موسى وغيره من دعاة التغريب، إذ اتهمتهم بالتشبه بالغرب فى محاولاتهم إدخال كلمات ومفاهيم غربية تفسد نقاء اللغة وتهدد أصالة الهوية.

ويبرز سؤال الهوية على نحو آخر فى قراءة آمال الحضرى (كلية الألسن- جامعة عين شمس) لماركس ونيتشه وفرويد فى بحث يحمل عنوانا دالاً: "الثقافة والأنا والنص" Culture, Self and Text. وترى الباحثة أن المفكرين الثلاثة، بغض النظر عما بينهم من اختلافات، يشتركون جميعاً فى تقديم قراءات تفكيكية للعالم تتحدى ما ساد عصرهم من أفكار ومفاهيم حول القيمة Value والحقيقة، وهى مفاهيم تمثلت بوضوح فى نظرة عصر التنوير Enlightenment إلى الإنسان بوصفه كائناً عقلانياً ذا إرادة واعية ويسيطر سيطرة تامة على سبل التعبير عن الحقيقة وما يتصل بها من "معنى متعال" Transcendental Meaning (وهو مفهوم يرجع أصله إلى أفكار كانط وإن كان يشير فى استخدامه الأحدث لنقض ديريدا لنظريات سوسير، ويقصد به: المعانى التى "تتعالى" على الخبرة

الحسية. أى تسبقها فى الوجود، فهى قائمة فى الوعى ومكتفية بذاتها بوصفها مدلولات فى غير حاجة إلى دال- أى أنها لا تتأثر بعوامل الوساطة اللغوية)

وعلى الرغم من أن بحث الحضرى و أبحاثا أخرى فى المؤتمر تستعير الكثير من أدوات القراءة التفكيكية فإن ديريدا نفسه لم يحظ بشعبية تذكر داخل أقسام الأدب الإنجليزى فى مصر، ربما لتعقد أسلوبه (أو أسلوب بعض مترجميه إلى الإنجليزية) ولما تحمله كتاباته من مفاهيم فلسفية مجردة تبدو للبعض منبتة الصلة بالممارسة العملية، لذا سرعان ما أفسح ديريدا الطريق لمفكر قديم أعيد اكتشافه فى أواخر القرن العشرين ألا وهو ميخائيل باختين بمفاهيمه عن الحوارية وتعدد الأصوات والكرنفالية- وكلها مفاهيم تبدو بالغة "القيمة" عند ربط النص الأدبى بسياقاته: الاجتماعية والثقافية والسياسية، ومن ثم مثلت تلك المفاهيم ركائز أساسية لمناهج البويطيقا الثقافية Cultural Poetics والدراسات الثقافيةCultural Studies .

وتعكس أبحاث هذا المؤتمر اهتماما مصرياً متزايداً بباختين: فتعيد **شادية فهيم** (جامعة عين شمس) قراءة رواية تشارلز ديكنز "**الآمال العظيمة**" Great Expectations من خلال نظريات باختين عن الكرنفالية. فهى ترى ان سياق رواية ديكنز، وهى انجلترا العصر الفيكتورى بكل ما عرف عن هذا العصر من تزمت وقيود اجتماعية وأخلاقية صارمة- ترى أن هذا السياق يمثل مجالاً خصباً لاختبار نظرية باختين: "ففى رواية ديكنز يختلط الرفيع بالمتدنى وُيوضع التاجُ فوق رؤوس السوقة والدهماء وُيكشف القناعُ عن الأرستقراطية الإقطاعية- وذلك فى روح كرنفالية تقلب كل المفاهيم الفيكتورية رأساً على عقب"

أما **هدى أباظة** (جامعة عين شمس) فتستخدم نظريات باختين عن تعدد الأصوات Polyphony فى قراءة نصين من عيون التراث العربى ألا وهما **البخلاء** للجاحظ، **ومقامات الحريرى**، وتبرهن الباحثة - من خلال قراءة دقيقة لبعض المقاطع المختارة من النصين - على الكيفية التى أمكن بها لخطاب مناهض Subversive أن يدخل فى ثنايا خطاب آخر يبدو لغير المدقق متجانساً، أحادى الصوت Monologic ودوجماطيقى النزعة: فالتفاعل بين صوت الراوى والشخصية ينتج صوتاً آخر يتحدى صوت المؤلف الأحادى ويقوض دعائمه"

ويبدو أثر باختين وديريدا معاً واضحاً فى بحث **هالة سامى** (جامعة القاهرة) والذى يحمل عنواناً فرعياً دالا وطموحاً فى آن: "نحو إعادة تعريف الأساطير الثقافية النسائية"؛ فالباحثة تلاحظ أن الكثير من الأقاصيص الشعبية وحكايات الأطفال تحتوى فى ثناياها وبشكل لا يكاد يلحظ على مجموعة من المفاهيم والقيم السلبية التى لم تعد تتناسب مع الواقع الذى نعيش فيه، وبخاصة فيما يتعلق بصورة المرأة والعلاقات بين الجنسين. وتشير الباحثة إلى أن الكتاب والمحررين فى أوروبا والولايات المتحدة قد تنبهوا لذلك الأمر؛ فعمدوا منذ أمد بعيد إلى مراجعة تلك الأقاصيص وإصدار طبعات جديدة و منقحة بحيث تخلو من جميع الصور النمطية السلبية للمرأة وتحمل أصواتا نسائية أكثر إيجابية. أما فى مصر فقد اضطلعت بهذه المهمة منظمة غير حكومية، هى "منتدى المرأة والذاكرة"، وقد أخذ هذا المنتدى على عاتقه منذ ١٩٩٨ تنظيم ورش عمل خاصة بالحكى، تهدف إلى إعادة صياغة القصص الشعبية. وحكايات الف ليلة وليلة وحكيهما بحيث يتم "تنقيتها" ، إذا صح التعبير، من شوائب القيم والصور السلبية.

ويقوم البحث على دراسة أدوات الحكى/التفكيك عند رانيا عبد الرحمن، وهى كاتبة مصرية ممن حضرن ورش العمل فى المنتدى واستطاعت ان تقدم تفسيرا إيجابياً وجديداً لصورة المرأة فى إحدى القصص الشعبية وإحدى قصص ألف ليلة وليلة. وتقارن الباحثة بين أسلوب عمل الكاتبة المصرية وأسلوب الكاتبة الأوروبية تانيث لى Tanith Lee ، والتى قدمت بدورها تفسيرا-تفكيكاً جديداً لقصة سنووايت الشهيرة على نحو جعلها خالية من شوائب التفرقة الجنسية والتمثيل النمطى لصورة المرأة.

ويمثل بحث هالة سامى استجابة مصرية لذلك المنحى الذى يشار إليه أحيانا فى إنجلترا والولايات المتحدة بـ"المنعطف الثقافى" The Cultural Turn أى: ذلك التيار تقدمى النزعة فى داخل المؤسسة الأكاديمية والذى أعاد تشكيل تلك المؤسسة فى خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، ولايكتفى هذا التيار بإعادة تأكيد السياق الثقافى/السياسى/التاريخى فى دراسة النصوص

الأدبـية (ناهـيك عمـا أنـتجه هـذا التيار من تعريف راديكالى للنصوص التى يصح إدراجها فى مقررات الدراسة بوصفها أدباً معتمداً Canon بحيث صارت تلك النصوص تشتمل على الأغانى ونصوص الأدب الشعبى والإعلانات وغيرها من النصوص المكتوبة والسمعية والبصرية والتى جرى العرف على استبعادها مـن مجال الدراسة الأدبية)، فهو يتجاوز تلك المرحلة على نحو يجعله يتخذ الدراسة الأدبية والنظرية الـنقدية نقطـة انطـلاق لكـى يغـير الواقـع من حولـه ويعيد الاعتبار للأصوات المقموعة والمهمشة كأبناء الطـبقات الفقـيرة والنسـاء والملونـين ومـا يسـمى على نحو خلافى بـ"العالم الثالث"، وهو بذلك يحول المارسـة النصـية المغلقـة إلى ممارسـة اجتماعـية صـريحـة هدفهـا التأثير على الوعى الجمعى (ولا نقول تـثويره) مـن خـلال الاشـتباك مـع مراكـز تشـكل هـذا الوعـى، مـثل مناهج التعليم المدرسى والجامعى والمؤسسات النقدية والفكرية والإعلامية.

وفـى ظـل انشـغال الـكـثير مـن المناهج النقدية الحديثة بالسياق والمتلقى وعملية تدريس الأدب يـبدو مـثيراً للدهشة أن عدداً غير قليل من القراءات المطروحة فى المؤتمر– مع تسليمنا بجديتها وتميزها – قـد آثـرت أن تسـبح فـى فضـاء غـير محـدد المعـالم، دونمـا انشـغال كبير بالتوجه من سياق ومتلقين معلومـين (أى غـير سياق المؤتمر ذاته) وإليهم. بل إن ملخصات الأبحاث المنشورة تكاد تخلو تماماً من أى ذكـر للسـياق الأقـرب إلى المشـاركين: ألا وهو سياق الجامعة ، وهو بالإضافة لكونه السياق الفعلى للمؤتمر، فإنه يمثل أرضا خصبة لاختبار القراءات المطروحة اختبارا عمليا من خلال دراسة تلقى الطلبة الجامعـيين لهـا: فهـم متلقون واقعيون وليسوا مفترضين، بل هم فى التحليل الأخير المستفيد المباشر – والمؤكـد – مـن تلـك القـراءات الأكاديمـية بعـد غربلـتها وإعادة صياغتها على نحو يناسب اهتماماتهم ومداركهم، وهم إلى ذلك جماعة متجانسة إلى حد بعيد، على تنوع الأصوات الممثلة فى داخلها، ومن ثم لا يصعب التعامل مع احتياجاتهم وآفاق توقعاتهم.

فبدون هذا التوجه نحو الواقع الاجتماعى والمهنى ستظل هذه القراءات المصرية الجديدة تراوح أماكـنها، بحيـث لـن تملـك فـى نهايـة الأمر سوى أن تعيد إنتاج المنظومة القديمة نفسها التى تنطلق غالبية هذه القراءات (نظرياً على الأقل) من الرغبة فى نقضها.

ثبت بالأبحاث المذكورة فى المقال:

Abaza, Hoda. "A Mobile Point of View: Al-Jahiz's *Misers* and El-Hariri's *Maqamat*."

Ahmad, Hala Zakariya. "*Frankenstein*: A New Reading."

Barsoum, Inas. "Wordsworth Revisited in the World of Cybertext."

Fahim, Shadia Sobhy. "Dickens and the Carnivalesque: A Bakhtinian Reading of *Great Expectations*."

El-Hadary, Amal. "Culture, Self and Text: Rereading Marx, Nietzsche and Freud."

Haroun, Magda. "A New Reading of Bram Stoker's *Dracula*."

Kholy, Nadia. "Once Upon a Text: *Little Red Riding Hood* as a Hypertext."

Mahmoud, Mostafa Riad. "The Intersection of Science and Dramatic Art in Stoppard's *Arcadia* and *Hapgood*."

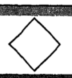
Mazhar, Amal. "Re-reading John Dryden's *The Conquest of Granada* in its Historical Context."

Morsy, Faten I. "Historical Texts and Textual Histories: The Fall of Damascus in Marlowe's *Tamburlaine* and Wannous's *Fragments of History*."

El-Naggar, Nehal. "The Politics of Cultural Essentialism: Bint 'Al-Shati' and the Cult of Authenticity."

Sami, Hala. "'Adapting the House for Modern Use': Towards a Redefinition of Female Cultural Myths."





التجديد فى فكر جلال الدين السيوطى

محمد سعد شحاته

عقد قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة أسيوط فى الفترة (١١_٣١) من مارس ٢٠٠٣م، مؤتمر "التجديد فى فكر جلال الدين السيوطى". وقد افتتح المؤتمر محمد عبد الحكم عبد الباقى رئيس قسم اللغة العربية، ومقرر المؤتمر بكلمة قال فيها" فرضت علينا ظروف العصر، والمتغيرات المتلاحقة أن نبحث عن ذواتنا، وهويتنا فى ظل عالم تتنازعه أفكار جديدة ظاهرها الرحمة وباطنها العذاب، وبقى لزاما علينا أن نجارى هذا العصر، ونستوعبه، ونتعايش معه دون التفريط فى أصالتنا ومفردات تراثنا العريق. إن أصالتنا العربية والإسلامية قادرة على تهيئة الظروف النفسية والعقلية لمجاراة هذا العصر بمستحدثاته العلمية والتكنولوجية ومن ثم فإن قراءة هذا الفكر الإسلامى لهى خطوة مهمة على طريق التجديد والنهضة ولا سيما أننا نعيش زمانا وواقعا عالميا يتحتم علينا فيه أن نرتب أفكارنا، ونعمق رؤيتنا، ونعيد صياغة حاضرنا وفق منهج علمى، ونستحدث خطابا عربيا متوازنا قادرا على النفاذ إلى وجدان الآخر وعقله.."

ثم تحدث زين العابدين محمود أبو خضرة، عميد الكلية ورئيس المؤتمر الذى برر السبب وراء اختيار شخصية السيوطى (٨٤٩: ٩١١هـ) بإبداع الرجل فى سبعة علوم هى: التفسير، والحديث، والفقه، والنحو، والمعانى، والبيان، والبديع، الأمر الذى جعله يستحق لقب المفكر الموسوعى، عن جدارة واستحقاق.

كان محور الجلسة البحثية الأولى هو الدراسات اللغوية، وقد رأسها عبده الراجحى وتحدث فيها طاهر حمودة عن علامات بارزة فى حياة السيوطى وثقافته وآثاره؛ وبين أن عبد الرحمن بن الكمال الملقب بجلال الدين السيوطى والذى كنى بأبى الفضل قد ولد فى ٨٤٩هـ، ١٤٤٥م، كما يجمع المترجمون له وكما ترجم هو لنفسه فى كتابه: حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة، قد تلقى العلم على يد ٦٠٠ ستمائة عالم من عصره، وأجيز للتدريس وسنه دون السادسة عشرة سنة وأوضح أن السيوطى كان لصيق الصلة بالمجتمع؛ إذ جمع بين فقه الواقع وفقه النص كما يظهر ذلك فى كتابه: الحاوى فى الفتاوى الذى كتب فيه رسالة: قطع المجادلة عند تغيير المعاملة، وفيها يواجه حيلة ابتدعها سلاطين المماليك فى التلاعب بالعملة الذهبية التى يتعامل بها الناس فى عصره، ثم رسالته: النهر لمن برز على شاطئ النهر حيث أفتى بالملكية العامة لشواطئ الأنهار مطالبا فيها بإزالة التعديات على شاطئ نهر النيل .

مع البحث الثانى: الاستدراك على السيوطى فيما نسبه من المعرب فى القرآن الكريم إلى العبرية والسريانية، تبدأ المحاكمة البحثية للسيوطى وفكره، حيث تتبع محمد جلاء إدريس أستاذ الدراسات العبرية الألفاظ التى نسبها السيوطى إلى العبرية فى القرآن الكريم مستخدما المعاجم الحديثة لتطور اللغة العبرية والمعاجم التاريخية وتوقف عند كلمات مثل (أخلد- أليم - بعير - جهنم - ربانيون - الرحمن - رمزا - رهوا - فوم - .. إلخ) وتوصل إلى أن كلمة مثل أليم بمعنى

موجع فى قولـه تعالى: "ولهم عذاب أليم" ـ وهى التى أرجعها السيوطى إلى العبرية ـ كان اول من استخدمها بهذا المعنى فى اللغة العبرية هو موسى بن ميمون فى القرن الثانى عشر وهو ما يعكس انتقال المعنى من العربية إلى العبرية، وأن السيوطى كان ينقل عن سابقيه بلا معرفة بهذه اللغات. وهو الأمر الذى توصل إليه ـ أيضا ـ فى بحثه عن الألفاظ السريانية فى كتابى المزهر والمهذب، عبد الحميد عبد الرحمن، مدرس اللغة السريانية بجامعة حلوان، الأمر الذى جعل جلاء إدريس يقترح توصية للمؤتمر بضرورة أن يعاد تحقيق مثل هذه الكتابات وأن يتوفر على تحقيقها متخصصون فى اللغات السامية إلى جانب آخرين فى اللغة العربية، لأن مكمن الخطورة كان ـ من وجهة نظره ـ فى اعتماد كثير من المستشرقين على كتابات السيوطى فى القول بوجود الأعجمى فى القرآن الكريم واتخذوه منطلقا للطعن فى القرآن واعتماد النبى (ص) على لغات أهل الكتاب فى عصره من جانب آخر.

ودار البحث الرابع حول بنية العنوان وعلاقتها بالنص فى مصنفات السيوطى النحوية واللغوية، وفيه قدمت ثناء محمد سالم فى ضوء علم اللغة النصى دراستها فى بنية العنوان لدى السيوطى من الناصيتين التركيبية والدلالية، وتحدثت عن الألفاظ والتراكيب المجازية وأسباب الغموض فى دلالة بعض الألفاظ والتراكيب التى أرجعتها إلى غموض التركيب أو المشترك اللفظى أو غموض المعنى بسبب المفردات.

ربما كانت الجلسة المسائية التى أدارها طه وادى وخصص محورها للدراسات التاريخية، هى أكثر الجلسات سخونة فى المؤتمر، حيث قدم بها محمد زغلول سلام بحثه حول السيوطى وثقافة عصره وفيه قدم رؤيته حول مركزية النص (القرآن ـ الحديث) فى الثقافة الإسلامية؛ حيث كان النص القرآنى مدار البحث من كل جوانب الدراسة وحظيت العصور الأولى بقدر من الحرية فى تناول هذا النص المركزى بينما كانت العصور المتأخرة مقيدة تعتمد على بعض الثوابت التى أقرتها اتجاهات معينة فى الثقافة الإسلامية.

ثم استكمل رؤيته حتى وصل إلى عصر السيوطى قائلا: "حدثت الدعوة إلى العودة إلى النص الدينى وجعله عماد هذه الثقافة والاكتفاء به وسميت مدارسه بالمدارس النظامية التى كانت قاصرة على تدريس علوم القرآن والحديث بالدرجة الأولى، واستبعدت من هذه الثقافة كل ما عدا هذا من الثقافة العلمية والعقلية فقد حوربت الفلسفة وتضاءل الاهتمام بالعلوم الطبيعية حتى فيما يتصل بالطب ظهر التداوى بالقرآن والطب النبوى وما إلى هذا، وقد بدأت هذه الظاهرة مع الأيوبيين ـ وهم سنة متشددون ـ كقادتهم السلاجقة، وبعد ذلك ساد المنهج السلفى أو النقلى فى الفكر الثقافى واستبعدوا ما يمت بصلة للمنهج العقلى، حتى إن ابن الصلاح قال إن من تعلم الفلسفة يجب أن يستتاب، وهذا الفعل أدى إلى التقوقع الثقافى؛ لذا تزامن مع هذا ظاهرة التجميع والمختصرات والشروح والحواشى والتذييلات..إلخ وهو الأمر الذى زاد فى العصر المملوكى إذ أعيد اجترار ما أنتج فى القرنين السادس والسابع، وفى هذا الجو الثقافى ولد السيوطى".

ثم قدم الباحثون: عثمان القاضى، ومجاهد توفيق، وعبد الناصر إبراهيم، وعز العرب أحمد، وأحمد شوقى، وعبد الرازق طنطاوى، أبحاثهم على الترتيب:

تاريخ الخلفاء للسيوطى مصدرا أدبيا، وتصدير الإمام جلال الدين السيوطى، والسيوطى مؤرخا، والسيوطى وقراءة التاريخ، ومصر الإسلامية ودورها الدينى والعلمى فى كتابات السيوطى التاريخية، ونظرة تحليلية لكتاب حسن المحاضرة للسيوطى. وفتح باب المناقشة فاتفق حسين نصار، وعلى أبو المكارم مع قراءة زغلول سلام لاتباع السيوطى التام خلافا لما ذهب إليه بعض شباب الباحثين، ففى الوقت الذى انبهر به معظم شباب الباحثين بكثرة مؤلفات السيوطى وتنوعها وتباروا فى بيان ما حوته من تجديد وإبداع، أخذ زغلول سلام يرجع السبب وراء كثرة مؤلفات السيوطى إلى أنه كان يؤلف الرسائل ثم يعيدها مرة أخرى فى كتب جامعة كرسائله فى اللغة ثم كتاب المزهر، وكان ينقل وقد لا يشير فى كثير إلى مصادر نقوله، كما تقلب بين التصوف والسنة مؤيدا ابن الفارض على عكس ما يذهب إليه أهل السنة، وقد عادى الفلسفة والمنطق وله

كـتاب مشـهور فـي محاربة المنطق. فهو تقليدى يعود ويكرر نفسه فى أكثر من فن من الفنون التى ألف فيها، ليس له الإبداع الذى امتلكه العلماء الذين سبقوه ونعلمهم، ثم أوصى الباحثين بضرورة أن يمتلكوا عقلا ناقدا وهم يتعاملون مع تراث السيوطى لضرورة مراجعة أحكامهم حوله وحول نتاجه العلمى. واستكمل المؤتمر أعماله بجلسة أخرى صباحية أدارها على أبو المكارم وكان محورها الدراسات النحوية؛ وفى مقدمتها بين على أبو المكارم الارتباط الوثيق بين هذه الجلسة ومحور الدراسات اللغوية السابق؛ فاللغة أوسع من النحو إذ تشمل مستويات: الصوتى، والدلالى، والمعجمى، والتركيبى، والنحو جزء من اللغة. ثم صنف الأبحاث المقدمة إلى الجلسة فى جانبين الأصول النحوية، والتأليف النحوى. وفيها قدم: السيد على خضر بحثه: منهج السيوطى فى التأليف النحوى بين التقليد والتجديد، وقدم يوسف أحمد بحثه: موقف السيوطى من آراء النحويين فى همع الهوامع، وقدم حسن محمد حسن، ومحمد إبراهيم بحثهما حول القضايا النحوية فى القراءات القرآنية فى الهمع، والمزهر، وقدم محمود عبد العزيز بحثه حول الأصول النحوية عند ابن جنى وابن الأنبارى.

فى ختام الجلسة أثار على أبو المكارم بعض القضايا التى وجدها ملتبسة فى ذهن باحثى الجلسة، وهو ما اتفق فيه مع مداخلته على بحث زغلول سلام فسعى إلى " التفرقة بين الإبداع والتجديد حتى يكون لدينا تصور واضح عند الحكم على التراث أو الفكر المعاصر، ثم مصطلحى القضايا والمسائل النحوية وهل هناك فارق بينهما؟ هل القضايا أعم بحيث تشمل المسائل؟ وقضية المنهج الوصفى، والوصف: المفهوم والتعريف، وهل ينبغى لنا أن نسلم بادعاء المؤلف؟ لقد عزوا السيوطى إلى ابن جنى وغيره، وهناك ملحوظة هى أن السيوطى قد التزم نهج المتأخرين كابن يعيش وابن مالك وأبو حيان الأندلس، وغيرهم. فإن عزوا عزا، وإن لم يعزوا، لم يعز السيوطى وبالتالى فقد سار السيوطى على دربهم ناقلا من معظمهم".

فى جلسة أخرى أدارها حسين نصار حول الدراسات الأدبية والإسلامية قدم فيها الباحثون دراسات متنوعة مثل السيرة الذاتية للسيوطى من مقاماته لعوض الغبارى وفيها تفرقة بين مفهومى السيرة الذاتية، والغيرية، ورصد ملامح السيرة الذاتية للسيوطى كما ترجم لنفسه فى كتبه ككتاب التحدث بنعمة الله، وحسن المحاضرة، وربما كان هذا البحث هو الوحيد الذى أجاب على سؤال الاعتداد الشديد بالنفس الذى يبدو واضحا عند السيوطى وفى كتاباته؛ وحيث بين الباحث الصراعات التى دارت بين السيوطى ومعاصريه، والمعارك الأدبية التى احتدمت بينهما ونتائج هذه المعارك من اعتزال السيوطى وبعده عن الحياة العامة وتفرغه التام للبحث والكتابة.

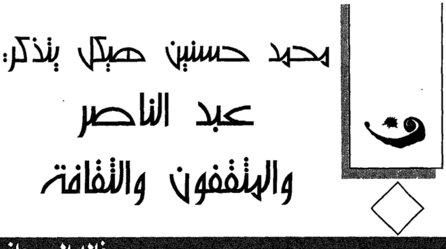
من الأبحاث التى قدمت فى هذه الجلسة أيضا بحث: مفهوم التجديد فى الدين عند السيوطى لعبد الرحمن الكردى، وغواية التجديد والاجتهاد عند السيوطى لأحمد يوسف، وهما البحثان اللذان حاولا وضع الإطار التاريخى المكمل لما بدأه زغلول سلام فى بحثه؛ إذ عمدا إلى جهد السيوطى نفسه محاولين البحث عن مفهوم التجديد ومدى وجوده أصيلا فى فكر السيوطى وإنتاجه الفكرى. وشكل البحثان معا وجهة نظر واحدة كانت كفيلة بإشعال جو المناقشة فى الجلسة، يقول الكردى: "من جانب آخر فإن شخصية السيوطى السلفية وشخصية عصره عصر التقليد والجمود - ظهرتا واضحتين فى المفهوم الذى قدمه للتجديد فى الدين، فلم يخرج عن الإطار التقليدى للفكر العربى إبان عصور الضعف، حيث انتظار المبعوث المهدى أو القطب أو المجدد؛ فالسيوطى لم يتحدث عن التجديد بوصفه ضرورة اجتماعية تدفع المجتمع نفسه إلى التمرد على الأوضاع، مما يؤدى إلى التحول الشامل موسوما برمز إنسانى هو البطل أو المجدد، بل تحدث عن المجدد بوصفه مبعوث العناية الإلهية يظهر فجأة وسط الأزمات ليخلص الناس مما هم فيه عن طريق الشريعة والسنة."

كما قدم عيد شبايك بحثا حول: ذوق السيوطى الأدبى، وقدم شكرى بركات دراسة تحليلية لمقامات السيوطى، كما قدم أنس عطية الفقى بحثا حول تحليل النص الأدبى عند السيوطى كما

بدا فى شرحه لقصيدة" بانت سعاد.." ورصد فيه تأثير السيوطى المفكر والمفسر على السيوطى الناقد.

فى اليوم الأخير استكمل محور الدراسات الإسلامية ورأس الجلسة محمد رأفت سعيد، الذى بين أن بعض الدراسات قد قدمت صورة شائهة عن السيوطى؛ إذ لم يتعد الجمع، أما إذا قدمت مؤتمرات أكثر عمقا؛ فنستطيع أن نعطى له حقه بين المنقول والمعقول. دار البحث الأول حول ملامح تجديد الفقه عند السيوطى وقدم فيه حسن خطاب موقف السيوطى من التجديد بمعنى الابتكار فهو لم يتوافر لدى السيوطى؛ إذ لم ينفرد بأصول منهج جديد. أما التجديد بمعنى الإضافة فللسيوطى إضافات فى مسائل جزئية، والسؤال الذى يظل مطروحا: هل تعد هذه الإضافات الجزئية تجديدا أم لا؟ إذ اعتمد السيوطى فى فتواه على زمانية اللحظة التى اقترنت بالفتوى، وتظل إشارة فقه الاختلاف شيئا محسوبا له ولجهوده الفقهية. وقدم بشير محمد محمود بحثا حول السيوطى المجدد فى علوم القرآن، أما معتمد على أحمد فقدم بحثا حول تقوية الأحاديث بالشواهد عند السيوطى، وهو ما فتح مرة أخرى باب الجدل حول مدى مصداقية نسبة الأحاديث التى أثبتها السيوطى للرسول الكريم وطالب المناقشون المتخصصين بالاستعانة بالوسائل الحديثة وتطبيق مناهج البحث الحديث على متن الحديث ذاته وألا يكتفوا فقط بتطبيق مبادىء الجرح والتعديل على الرواة.

وفى الختام انعقدت جلسة التوصيات التى رأت ضرورة أن يتبنى المسئولون إعادة نشر بعض أعمال السيوطى بشكل واسع، وحث الباحثين على تناول أعمال السيوطى فى ضوء المستجدات الحديثة والمعاصرة، كما أوصى المؤتمر بالاهتمام بتحقيق مخطوطات السيوطى التى لايزال الكثير منها مهملا على أن يكون من بين المحققين متخصصون فى اللغات السامية: عبرية، وحبشية وأكادية.



خالد السرجانى

يقول حاجى خليفة صاحب كتاب كشف الظنون عن أسماء الكتب والفنون" إن التأليف على سبعة أقسام، لا يؤلف عالم عاقل إلا فيها وهى: إما شئ لم يسبق إليه فيخترعه، أو شئ ناقص يتممه، أو شئ مغلق يشرحه، أو شئ طويل يختصره دون أن يخل بشئ من معانيه، أو شئ متفرق يجمعه، أو شئ مختلط يرتبه، أو شئ أخطأ فيه مصنعه فيصلحه". والكتاب الذى بين أيدينا لا يندرج تحت أى من هذه الأقسام، فهو فى مبناه كتاب حوارى، لكنه لا تنطبق عليه معايير الكتب الحوارية على النمط الذى تسير عليه كتب ديفيد بارسميان فى حوارته مع العديد من المفكرين الأمريكيين المهمشين مثل هوارد زن، ونعوم شومسكى وإدوارد سعيد. وليس فيه أية درجة من درجات المواجهة أو الاستفزاز الذى تجعل المحاور يكشف عن أراء أو معلومات جديدة، ولكن جاء الحوار وكأنه نوع من المونولوج، وهذا الأمر نتج من وجهة نظرى من انبهار المحاور بالمتحاور معه، وبدت الأسئلة وكأنها محاولة لإيجاد الأعذار أو البحث عن المبررات وليست أسئلة صحفية على النحو الذى تعلمناه فى قاعات الجامعة فى محاضرات التحرير الصحفية، خاصة ما يتعلق بكيفية إجراء المقابلات الصحفية.

عنوان الكتاب هو: محمد حسنين هيكل يتذكر: عبد الناصر والمثقفون والثقافة، وهو يضم ٢٣ حواراً صحفياً أجراه المؤلف يوسف القعيد مع محمد حسنين هيكل حول عبد الناصر والمثقفين أدرجها فى ٧ كتب داخلية هى: "البدايات" و "الطريق إلى الثورة" و "الثائر" و "إنسان مطروح على الناس "و "تذكر أنك بشر" و "الرئيس والأدباء" و "الظلام فى الجانب الآخر". ونظراً للدعاية المكثفة التى سبقت طرح الكتاب فى الأسواق، فإن قارئ الكتاب تولدت لديه تطلعات بأن يكشف محمد حسنين هيكل بحكم قربه من صانع القرار أى الرئيس جمال عبد الناصر عن أسرار جديدة حول علاقة الأخير بقطاع المثقفين، أو أن يقدم مراجعة لهذه الفترة، أو وجهة نظر متماسكة حول الموضوع تختلف عن المبررات التى قدمها العديد من المرات فى كتاباته المتعددة، ولكن بعد الانتهاء من الكتاب، يصاب القارئ بالإحباط لأنه أضاع وقته فى كتاب تقترب صفحاته من الخمسمائة من دون أن يضيف معلومة جديدة إلى حصيلته الثقافية، أو أن يخرج بتحليل جديد حول علاقة الثورة بالمثقفين. وللأسف فإن من قرأ فى السابق حوارات محمد حسنين هيكل نفسه مع الصحفى اللبنانى فؤاد مطر والتى صدرت فى بداية السبعينات فى كتاب بعنوان "بصراحة عن عبد الناصر" سوف يجد أن معظم ما يضمه الكتاب الجديد سبق وأن طالعه بنفسه من قبل فى الكتاب السابق.

والكتاب الجديد وإن كان عنوانه يركز على علاقة عبد الناصر بالثقافة والمثقفين، إلا إن مضمونه يتناول علاقته برجال أحزاب ما قبل الثورة، والسياسة فيه تتفوق على الثقافة التى لم

يركز عليها المحاور عندما جر المتحاور للحديث عن علاقة عبد الناصر ببعض الأدباء، مثل نجيب محفوظ وطه حسين وتوفيق الحكيم، وهذا الحديث لم يتجاوز بعض الحكايات والحواديت التى تصلح للتسلية أكبر مما تصلح لاستخلاص الأحكام والمؤشرات المطلوبة لإزالة اللبس الذى اكتنف علاقة عبد الناصر بقطاع الثقافة والمثقفين. وعلى الرغم من أهمية بعض الأطروحات التى قدمها هيكل لتبرير هذا الالتباس فى بعض المواقع، إلا أن المحاور لم يسع إلى سبر أغوار هذه الأطروحات أو استنفار المتحاور لتعميقها، أو تقديم أسئلة تتوغل داخلها بما يثرى المناقشة أو يزيل بعض مواضع الالتباس. ومن أبرز هذه الأطروحات ما قاله هيكل حول أن أحد أسباب حالة الالتباس بين الثورة والمثقفين هم المثقفون الذين تعاملوا مع الثورة فى بداياتها مثل على ماهر، وعبد الرازق السنهورى، أو سليمان حافظ، وفتحى رضوان، وأن خلافاتهم السياسية مع الوفد ومحاولاتهم لإزاحته عن المجئ إلى الحكم، كانت أحد مصادر وجذور الالتباس فى العلاقة بين الثورة والمثقفين. وبغض النظر عن أن من تحدث عنهم هيكل هم سياسيون، وليسوا مثقفين، وهم فى الوقت نفسه مصدر تاريخى لترزية القوانين من الأكاديميين الذين جاءوا بعدهم وساروا على دربهم، إلا أن ذلك لم يفسر لنا أسباب الخلافات التى نشبت بين الثورة وهؤلاء الساسة أو المثقفين حسب تسمية هيكل لهم، وأسباب استمرار التباس علاقة الثورة أو عبد الناصر بحزب الوفد والمثقفين الليبراليين بعدما رحل أعداء الوفد عن الثورة وحكوماتها. وهناك العديد من النقاط التى يمكن أن تنسف نظرية أن المثقفين أنفسهم هم المسئولون عن التباس العلاقة. ومنها ما له علاقة بطبيعة العسكاريتاريا سواء فى العالم الثالث أم فى العالم المتقدم، وبطبيعة الحكومة الاستبدادية الشمولية القابضة على كل السلطات، وأيضاً طبيعة الحكم الشعبوى وكل هذه الفئات تبغض الثقافة والمثقفين وتعتبرهم خطراً على الأمن الوطنى، وأنها هى فقط التى تملك الحقيقة وليس أحد آخر. وهذه الأفكار كانت تعشش فى طبيعة السلطة لأسباب تتعلق بالتحالف الطبقى الحاكم والشرائح الاجتماعية المعبرة عنه، وليس لأن نفراً من المثقفين دقوا إسفيناً بين الثورة وبقية المثقفين.

أما الأطروحة الثانية فتتعلق بأن مثقفى ما قبل الثورة وعلى رأسهم طه حسين والعقاد كانوا قد أعطوا كل ما كان عندهم، وأنهم كانوا نهاية الموجة الثالثة من المثقفين. وأن الثورة جاءت بموجة رابعة رموزها توفيق الحكم ونجيب محفوظ، ويوسف أدريس وغيرهم. وهذا الكلام جدير بالمناقشة من دون شك، لكنه يتميز بالتسطيح ولىِّ الحقائق من أجل إثبات صحة التحليل، خاصة، وأن فكرة الموجات الثلاث الثقافية قبل الثورة لا تستند إلى أن أسس اجتماعية أو فكرية، وإن كانت تستند إلى أسس منطقية، فضلاً عن أن هناك أطروحات أخرى حول تاريخ الأفكار فى مصر تدحض هذه الفكرة. لكنها فى الوقت نفسه تطرح أسئلة كان من المفروض على المحاور إذا كان قد استعد لموضوعه وللمتحاور معه جيداً أن يطرحها، وهى كيفية ربط هذه الفكرة بالتاريخ الاجتماعى لمصر منذ محمد على وحتى قيام الثورة. ولم يحاول المحاور أن يطرح على محمد حسنين هيكل أسئلة معاكسة لمنطقة، وتتعلق بدور المناخ الفكرى والسياسى الذى ساد مصر بعد الثورة فى توقف أعلام الفكر المصرى عن العطاء. فقد يكون هذا التوقف فى النمو الفكرى إن كان صحيحا ـ وهو ليس كذلك قطعا ـ لدى طه حسين والعقاد وأحمد لطفى السيد قد تم لأن الظروف القمعية لم تساعدهم على تقديم أفكار وأطروحات ومؤلفات جديدة بعد الثورة. كذلك القول بأن الموجة الرابعة جاءت مع الثورة، يمكن مجادلته بأن التأسيس الفكرى والثقافى والاجتماعى والتعليم لكافة أعلام هذه الموجة الرابعة تم قبل الثورة وليس بعدها. وبالتالى، فإن كل ما تم فقط هو أنهم نشروا أعمالهم خلال الثورة، وإن كانوا قد أبدعوا بعضها قبل الثورة نفسها.

وإذا كانت الثورة قدمت كتاباً ومبدعين، فبعضهم كان من الضباط الأحرار ومستواهم الفكرى والأدبى كان متواضعاً، فضلاً عن العديد من الانتهازيين الذين استطاعوا أن يتقدموا الصفوف بإزاحة المبدعين والمفكرين الحقيقيين.

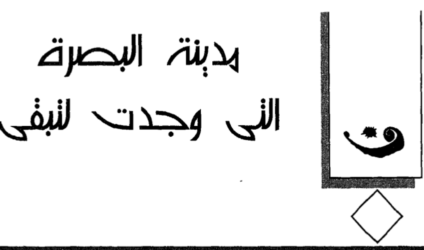
وهناك بالفعل العديد من المنجزات الثقافية لثورة يوليو، نستطيع أن نحصرها من قراءة مذكرات الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق الذى صدرت منه ثلاث طبعات وهو يقدم فيها ما يمكن أن نعتبره جردة حساب لما قدمه هو حينما كان وزيراً للثقافة من مشروعات ثقافية حقيقية، ومن مؤسسات ثقافية وتنظيمات ثقافية واجتهادات. لكن هذه الإنجازات غابت تماماً عن كتاب يوسف القعيد، ولم يحاول أن يقدم أسئلة حولها لمحمد حسنين هيكل، والمضمر فى هذا الأمر هو أن الكتاب يسعى إلى شخصنة كافة القضايا والإشكاليات. فالثورة هى عبد الناصر، وليست تعبيراً عن تنظيم الضباط الأحرار بتناقضاته وتعقيداته، وهيكل هو أمين أسرار عبد الناصر والمتحدث باسمه والساعى دائماً لتحسين علاقته مع المثقفين سواء أكانوا مصريين أم عرباً أم أجانب. وإذا تحدثنا عن مؤسسة الثقافة كما جرت فى عهد ثروت عكاشة فإن هذا الأمر قد يسحب الأضواء تجاه شخصيات أخرى فاعلة، ومثقفين آخرين، وتصورات داخل مجلس الوزراء تقف وراء هذه الإنجازات، وهذا الأمر كفيل بهدم الصنم الشخصى، الذى سعى يوسف القعيد إلى بنائه. فالمثقفون هم هيكل ومن جاء بهم معه إلى الأهرام، وليسوا عشرات آخرين مشوا خارج مؤسسات الدولة، أو عملوا فى مؤسسات لم يكن لهيكل أى سلطان أو سيطرة عليها. وآخرين نشروا أعمالهم خارج مصر وعلى الأخص فى دور النشر البيروتية الشهيرة، وفى الدوريات التى كانت تصدر آنذاك فى بيروت. ولم يكلف القعيد نفسه عناء سؤال هيكل عن أسباب هذه الظاهرة. خاصة وأن الأساس الذى قام عليه معظم حديث هيكل أن حرية الرأى كانت مكفولة، وأن نقد النظام تم من داخل صحف النظام وعلى رأسها الأهرام، وأن عبد الناصر كان يتدخل باستمرار لصالح حرية الفكر والتعبير. ولم يسع القعيد إلى تأصيل أسباب توغل تيارات معادية لحرية الفكر داخل مؤسسات الثورة، وأن لعبة التوازن بين التيارات الفكرية المتصارعة كانت إحدى آليات سلطة الثورة فى الحكم والتحكم فى العملية الثقافية على النحو الذى فصله د. لويس عوض فى سلسلة مقالات بعنوان "الثورة والثقافة" فى مجلة المصور فى الثمانينات، ثم ضمها بعد ذلك إلى كتابه "دراسات أدبية" الذى صدر عن دار المستقبل العربى بالقاهرة. فلعبة الصراع بين اليمين واليسار، وبين السلفية والتقدمية لم تكن عفوية أو عشوائية وإنما كانت محسوبة ومنضبطة ومسيطرا عليها بالكامل من قبل عقل يملك مفاتيح اللعبة ويحرك عملية الصراعات الثقافية فى المجتمع كما تتحرك عرائس الماريونيت فى مسرح العرائس.

حاول هيكل أن يؤكد فى حواره مع يوسف القعيد أن عبد الناصر كان قارئا جيدا ومتابعا دؤوبا للثقافة، لكنه عجز عن تقديم أية معلومات تفصيلية اللهم إلا قراءته "عودة الروح" لتوفيق الحكيم ومشاهدته لفيلمين لفرانك كابرا أحدهم هو "مستر ديدز يذهب إلى المدينة". وهذه التفاصيل لا تؤكد علاقة ما بالثقافة. وأشار هيكل إلى العديد من المناقشات والحوارات التى جرت بينه وبين عبد الناصر ولم تتضمن هذه المناقشات أية إشارات إلى مصادر ثقافية اللهم إلا بعض أغانى لأم كلثوم. وبالتالى، كان على المحاور أن يسعى إلى معرفة المزيد من التفاصيل حول مصادر ثقافية ما لعبد الناصر وأسماء كتب أو روايات قرأها أو تناقش مع هيكل حولها، لكنه لم يفعل، وعندما طالبه هيكل بالإطلاع على لائحة استعارات عبد الناصر من كتب الكلية الحربية، لم يسع إلى ذلك، وكأن هدف المحاورات هو سماع بعض الحكايات أو الحواديت، وليس تأصيل صورة العلاقة بين عبد الناصر والثقافة والمثقفين. وأعتقد من خلال القراءة المتعمقة للكتاب أنه لم يجهز نفسه جيداً للمحاورات، ولم يطلع على كتابات أساسية حول الموضوع منها ما ذكرناه من قبل، وأيضاً كتابات أحمد حمروش وسليمان حزين، وأحمد عباس صالح، وإبراهيم فتحى ورجاء النقاش وموسى صبرى المتعلقة بموضوع الكتاب. والغريب أنه فى بعض المواضع من الكتاب ينتاب القارئ الإحساس بأن المحاور حصل على مقالات كاملة من هيكل وقام بتقطيعها إلى صيغة سؤال وجواب، لأن بعض الأسئلة كانت للأسف توقف استرسال القارئ مع حديث هيكل، وكانت من قبيل "وعن كذا أو كذا يقول الأستاذ" وهذا الأمر تكرر فى مواضع عدة فى الكتاب بما أفقده روح الجدية، وجعله أشبه بنشرات العلاقات العامة والدعاية.

وإذا كان الكتاب يركز على المسألة السياسية، ويجعل الثقافة والمثقفين فى الخلفية، وليس فى قلب التناول، فهو فى الوقت نفسه يعكس روحا متعالية على المثقفين، فناهيك عن أن الكتاب دفاع شخصى عن عبد الناصر سبق وأن قدمه محمد حسنين هيكل بنفس مفرداته من قبل فى أكثر من كتاب على رأسها بصراحة عن عبد الناصر، ولمصر لا لعبد الناصر، وعبد الناصر والعالم، وثلاثية حرب الثلاثين عاما، إلا أنه فى عمقه يعكس تعاليا من هيكل على المثقفين ويجعلهم مسئولين عن ما حدث لهم سواء بسبب وشاياتهم أو بسبب عدواتهم الشخصية، أو لأنهم لم يكونوا على قدر المسئولية، أو لأنهم لم يستطيعوا مواجهة كاريزمية عبد الناصر، وهذا ما نلمحه فى الحديث عن صلاح عبد الصبور الذى ارتبك فى أول مقابلة له مع عبد الناصر. لكنه تجاهل عند الحديث عن أحمد بهاء الدين التوغل فى الدور الذى لعبه كتبة التقارير فى تشكيل العلاقة بين عبد الناصر وقطاع المثقفين. فقد ذكر هيكل أن ما توفر لدى عبد الناصر من تقارير أكد له أن بهاء الدين كان منظما فى حزب البعث العربى، وأنه لم يتأكد له عدم صحة هذه الفرية إلا فى وقت متأخر. وهذا الأمر كان لا بد وأن يدفع المحاور إلى الحديث عن دور الأجهزة الأمنية بتقاريرها الخاطئة والملفقة فى تشكيل علاقة الثورة بالمثقفين، خاصة، وأن هناك أمثلة متعددة، لكن لأسباب نعلمها جيداً، وهى أن الكتاب يستهدف الدفاع أولاً عن هيكل، وثانياً عن عبد الناصر، فإن فتح هذا الموضوع كان سيؤثر على النتيجة التى يتوخى المؤلف التوصل إليها، وكان فى النهاية، سيفتح الباب أمام ثغرات حول هذا الموضوع بما يضع علامات استفهام متعددة حول علاقة الثورة وعلى الأخص جمال عبد الناصر بالمثقفين.

إن علاقة الثورة بالثقافة والمثقفين هى علاقة ملتبسة، تحتاج إلى تناول أعمق لا بد وأن يأتى فى إطار أوسع هو علاقة السلطة فى دولة نهرية مركزية مثل مصر بالثقافة والمثقف، وأيضاً الأصول الاجتماعية والدينية والسياسية لنشأة المثقف الحديث فى مصر. وهناك بالفعل كتابات لمست هذا الموضوع من قريب أو من بعيد مثل كتابات: هشام شرابى، والبرت حورانى ولويس عوض ومحمد جابر الأنصارى وغيرهم. والكتاب الذى بين أيدينا للأسف لم يزل هذا الالتباس، بل زاده تعقيداً، خاصة، وأن التعريفات الإجرائية التى حاول هيكل أن يقدمها فى البداية لإزالة هذا الالتباس، كانت تعريفات سطحية فقيرة، موجهة أساساً لكى تكون قاعدة للتبرير السطحى غير العميق. وبالتالى، فإن الباحث عن إجابات شافية لأسئلة يوسف القعيد، لابد وأن يبحث عنها فى كتابات أخرى. ولذا، فإن المزية الأساسية للكتاب، هى أنه يفتح الباب أمام الباحثين الجادين لكى يتناولوا موضوع الكتاب نفسه، تناولاً شاملاً متعدد الأبعاد التاريخية والاجتماعية والسياسية لتشريح العلاقة الملتبسة بين السلطة والمثقف سواء فى مصر الثورة أو قبلها، أو عبر الأزمنة وصولاً إلى المرحلة الراهنة. وهذا التشريح يتطلب مراجعة القضايا الجوهرية الجادة، وفى مقدمتها جدلية صنع السلطة للمثقف، ودور هذا المثقف المصنوع فى تبرير شرعية السلطة نفسها التى صنعته من الفراغ، وجاءت به إلى بؤرة الاهتمام، وفى الوقت نفسه أزاحت من طريقه العديد من المثقفين الجادين الذين رمت بهم إلى حافة التهميش. وهناك آليات لهذه الصناعة ولهذا التهميش هى آليات السيطرة على العقول وعلى المؤسسات المدنية ، والتداخل بين الثقافى والبيروقراطى والدينى وكلها موضوعات تحتاج البحث الجاد الرصين بعيدا عن كتابات الرصد المباشر للتجربة.

(*) المؤلف: يوسف القعيد ، الناشر: دار الشروق ٢٠٠٣.



عرض: شعبان يوسف

لا أحد يعلم ما الذى سيحيق بالمدينة الثانية فى العراق بعد هذه الحرب التى وصفها إدوار سعيد بـ "الحرب الغبية"! "البصرة" مدينة سعدى يوسف والسياب وحسب الشيخ جعفر وغيرهم، هل تتغير المدن؟ وإن تغيرت ما الذى يتغير فيها؟ الأبنية، الشوارع، الناس، النظم الحاكمة، الأزقة؟ لكن تظل الروح واحدة ومهيمنة، شبه سرمدية، هذا ما نستطيع أن نقوله عن مدينة القاهرة، وبغداد، وباريس، وطنجة، وبيروت، تفعل الحرب فعلها، وتفعل الأوبئة فعلها، ولكن يظل شموخ هذه المدن دائما. فالمدن تنهزم، ولكنها لا تنكسر، ولا تزول، ولا تنمحى روحها، ربما تتغير المعالم، وتتسع الطرق، وتضيق الشوارع، وتزداد كثافة سكانها، ولكن الروح تبقى، والتقاليد، والعادات، واللكنات، والحكايات التى تعمل كروافع حاملة لصفات المدن، وخصائصها، وأيضا عبقريتها.

"البصرة" هى إحدى هذه المدن، التى قيل فيها ما قيل، وكتب فيها ما كتب، وعيش فيها كل هذه القرون، لتبقى هذه المدينة شامخة الهامة، رغم ما حاق بها ويحيق بها، رغم البربرية الأمريكية الشرسة، ورغم الغل الذى تتوفر عليه العسكرية الغبية... يحكى عن حسن البصرى أنه لما قدم إلى (أرض).. البصرة ارتقى منبرها فحمد الله وأثنى عليه ثم قال:

"يا أهل البصرة، يا بقايا ثمود، وجند المرأة، ويا أتباع البهيمة رغا فاتبعتم، وعقر فانهزمتم، أما أنى لا أقول رغبة فيكم ولا رهبة، منكم غير أنى سمعت رسول الله (ص) يقول: **"تفتح أرض يقال لها البصرة، أقوم الأرضين قبلة، قارؤها أقرأ الناس، وعابدها أعبد الناس، وعالمها أعلم الناس، ومتصدقها أعظم الناس صدقة، وتاجرها أعظم الناس تجارة، منها قرية يقال لها الأبلة، أربعة أربعة فراسخ، يستشهد عند مسجد جامعها أربعون ألفا، الشهيد منهم يومئذ كالشهيد معى يوم بدر".**

إذن فهذه المدينة محل أقوال وأفعال ونبوءات وجدل منذ زمن بعيد، حتى شعراؤها خلدوها وأبدعوا فى معالمها، وهزوا أعطافها، ومن هؤلاء الشعراء بدر شاكر السياب الذى يقول: (على جواد الحلم الأشهب / أسريت عبر التلال / أهرب منها، فى ذراها الطوال / من سوقها المكتظ بالبائعين / من صبحها المتعب / من ليلها النابح والعابرين / من نورها الغيهب / من ربها المغسول بالخمر / من عارها المخبوء بالزهر / من صوتها السارى على النهر / تمشى على أمواجه القافية).

وبعيدا عن الشعراء يأتى المواطن الأبدى بالبصرة، الكاتب والقاص محمد خضير؛ ليكتب (بصرياثا ـ صورة مدينة)، لا من أجل تصوير المعالم، ورسم الملامح، وتدقيق الخصائص، وتثبيت القسمات، قبل أن تندثر هذه الأشياء، عبر الأزمنة والحروب الشرسة التى تعمل على الإلغاء، ولكنه يبحث عن الروح ومجلاها، وتشكلها فى كل ذلك، ويبدأ كتابه بمقتبسين: الأول: ليول

إيلوار يقول فيه: "بين المدينة والإنسان لم يكن يوجد حتى سمك جدار"، والثانى: لـ"قسطنطين كفافى" يقول فيه: "لن تجد أرضين جديدة، ولا بحارا أخرى / فالمدينة ستتبعك / وستطوف فى الطرقات ذاتها / وتهرم فى الأحياء نفسها / وتشيب أخيرا فى البيوت نفسها / ستؤدى بك السبل، دائما، إلى هذه المدينة / فلا تأملن فى فرار / إذ ليس لك من سفينة / ولا من طريق / وكما خربت حياتك هنا / فى هذه الزاوية الصغيرة / فهى خراب أنى ذهبت".

ثم يتحدث عن شعار المدينة: المنبر والنول فـ "لا أستطيع أن أتصور فى بصرياثا قوالاً بلا منبر، أو مواطنا بلا نول"...

وعندما يكتب خضير فهو يلجأ إلى كل الحيل الكتابية .. وحتى النظريات الخشنة تجد لها مكانا فى "بصرياثا" خضير، والاستعانة بفوكو وسارتر وهوميروس الذى أنشد لتوجد "طروادة"، فقبل الحية كان الخلود، ثم كان (جلجامش) الذى حمى (أوروك).. وقبل أن توجد المدن، وجدت شواخص وآثار تركها غرباء وعميان مسافرون وأنبياء، قبل المدن كانت رسومها وخططها وأسماؤها وأفكارها المتجولة فى هواء الزمن، ثم ولد المهندسون الذين صمموا المدن.

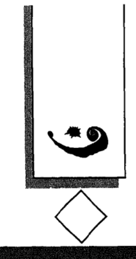
يستعين ويستبصر خضير القاص بمبادئ "فوكو" الخمسة عن المدن، هذه المبادئ التى تشرح المدينة وتعرفها بأنها: "مجموعة أماكن أو (مواضع أو مواقع) تشترك مع غيرها من الأماكن بعلاقات وسمات متناقضة، أماكن تعكس أماكن أصلية، وتؤدى وظائف مغايرة: (التشكيك أو التحيير، أو القلب)، ويستطرد ليتحدث عن: هيتروبيا الأزمة التى تشمل أماكن جغرافية لا محددة، المتميزة أو المقدمة أو المحظورة، وتكرس لمجموعة المراهقين والنسوة الطوامث والحوامل والمسنين، ثم: هيتروبيا الانحراف، وتشمل أماكن يزج بها الأفراد الذين يتسم سلوكهم بالانحراف فيما يتصل بالمبدأ والوسيلة كمستشفيات الأمراض النفسية والسجون، وهكذا (...) ويسترسل حتى يتحدث عن المدينة / الخليط، ويقول: "غيرى يتجول حول العالم ولا يستقر فى مكان حقيقى، أشعر خلافه أننى فى مكانى والعالم يدور حولى".

يتحدث خضير بلغة القص عن أركان مدينته، فيبدأ بـ"أم البروم" ويصفها بأنها "وليمة فى مقبرة "ويتحدث عن سوقها الذى كتب عنه السياب؛ فالمدينة تستبدل أسماء أجزائها، كما تستبدل أسماء مواليدها، كى تجمع الكل فى تيار واحد، ليخرج من رحمها التاريخى، أحد أجزاء (أم البروم) مقبرة الفقراء، ثم ساحة باسم الملك غازى، ثم غلب عليها الاسم الأمومى (أم البروم).

ثم يدخل إلى (شط العرب) وحلم النهر، ويقول: "قبل أن نولد لم يكن لنهرنا ـ شط العرب ـ وجود، إذ كان الرافدان العظيمان (دجلة والفرات) يصبان فى موقعين منفصلين فى حوض البحر، وكان نهرنا آنذاك يجرى فى صلب دجلة، وبعد قرون من افتراق الرافدين، ولد نهرنا ولادة غامضة..

لا يكتب خضير فى "بصرياثا" عن جغرافيا المدينة، أو هندسة شوارعها، أو جمال بناياتها، أو ازدحام أزقتها، بقدر ما يدخل كل هذه العناصر للخروج بصورة مدينة، حمالة لعلاقات معقدة وعميقة بين الإنسان والمدينة، ويقول: إن هذه المدينة ولدت لتبقى، وأنشأت بدماء وعبقرية ناسها، فلا الحرب تستطيع أن تمحوها، ولا وباء الطاعون الذى اخترق أجساد أهلها يقدر على إفناء معالم ناسها، هؤلاء الناس الذين تدرجوا من مجرد سكان وشغيلة وعمال وموظفين، إلى مواطنين يتمتعون بالانتماء العضوى للمكان، وهم قادرون على البقاء، فغريزة البقاء أقوى من وحشية الإفناء التى يأتى بها الغازون على مر التاريخ، البصرة الآن، وطن الشعراء والكتاب والبحارة، ومكان النخيل، لذلك كان السوق، ولذلك كانت التجارة، ولذلك كانت السفن، ولذلك أصبح الطمع فى مدينة تضج بالحياة هدفا، ودون إدعاء، ودون رفع عقيرتنا بالبكاء، أقول: وجدت المدينة العريقة لكى تبقى وتقاوم وتصنع صفاتها، والبصرة/ المكان / التاريخ/ العلاقات الاجتماعية / الجغرافيا، لا تدخل اختبار البقاء، أو اختبار الحفاظ على مستقبلها، بل لتصبح المدينة المتجددة دوما، رغم الجراح العميقة، والندوب التى ستمحى، تدريجيا، مع الوقت، من أجل هذه الروح.

"بصرياثا" كتاب عاشق للمكان، ومفسر لعبقريته، ويعمل على فكرة أن المكان ليس الجغرافيا أو الهندسة، بل حمال لكل صفات أهله وخصائصهم وعلاقاتهم عبر التاريخ المركب.



الدوريات الفرنسية

كاميليا صبحى

خصصت الدورية هذا العدد للأبحاث الحالية فى مجال " المفردات المعجمية " Lexique، فأفردت سبعة أبحاث لهذا الغرض ، نتوقف عند بحثين منهما :

البحث الأول لأورليك هيد Ulrich Heid ، بجامعة شتوتجرت وعنوانه " **تحديث المعاجم من خلال إدخال ألفاظ جديدة بالاستعانة جزئياً بالحاسب الآلى** "

ويقوم هذا البحث على تجربة فعلية يجريها الباحث بالتعاون مع دارى نشر فى ألمانيا.

يرى الباحث أن دور نشر المعاجم تحتاج كل فترة إلى تحديث معاجمها الموجودة بالفعل فى الأسواق . وبما أن بعضها متاح أيضا فى نسخ الكترونية ، فهذا يسهل استخدام تقنيات الحاسب الآلى فى تحليل نص المعجم ، إلى جانب اللجوء إلى الطرق التقليدية .

ويؤكد الباحث على أن هناك دور نشر حريصة بالفعل على تحديث إصداراتها من المعاجم، مثل الـ Robert فى فرنسا ، و Duden فى ألمانيا . ويتم هذا من خلال وضع برامج للقراءة : فتعهد دار النشر إلى بعض معاونيها بقراءة الجرائد والمجلات والكتب الحديثة بصورة منتظمة لاستخلاص ما قد يبدو جديدا قياسا إلى المحتوى الفعلى للمعجم محل التحديث . كذلك يقومون بجمع نقد مستخدمى المعاجم وتعليقاتهم عليها ، والتى تصل إلى دار النشر ، للاستفادة منها فى عملية التحديث.

ويعرّف الباحث عملية التحديث بأنها : عملية ادخال الكلمات الحديثة التى يأمل المستخدم فى إيجادها فى المعجم بمجرد صدور طبعته الجديدة.

وينطلق البحث من إمكانية استخراج وحدات لغوية من مجموعة متنوعة من النصوص وتحليلها ، مع إعادة تحليل المادة الفعلية للمعجم أيضا، ثم تعقد مقارنة بين ما تم استخراجه من النصوص وما هو موجود بالفعل فى المعجم ، واستخلاص نتائج تقدم للمعجمى. ومنها يمكن تحديد :

١- العناصر التى يمكن استحداثها فى المعجم من كلمات وتراكيب وتعبيرات ثبتت أهميتها نظرا لدلالتها أو تكرار ظهورها فى النصوص التى خضعت للتحليل.

٢- العناصر التى يمكن إقصاؤها من المعجم من كلمات وتراكيب وتعابير لم تثبت أهميتها الحالية لقلة تكرارها فى هذه النصوص .

٣- مجموعة الجمَل ، المستمدة من النصوص ، والتى يمكن استخدامها بوصفها أمثلة .

٤ - مدى تكرار الوحدات اللغوية فى النصوص ، وعمل بيانات إحصائية لها.

ومن هنا تتضح أهمية عنصر تكرار ورود الوحدات اللغوية فى النصوص . ولكنه يبقى عنصر من بين عناصر أخرى تتحكم فى إدخال الوحدات اللغوية إلى المعجم أو إخراجها منه ، وهذا يعتمد أيضا على طبيعة المعجم والهدف منه.

وتعد النصوص الصحفية من أيسر النصوص التى يمكن الحصول عليها ، لذلك اعتمد عليها الباحث ـ أيضا ـ ضمن النصوص التى استعان بها لتحليل عناصرها اللغوية وإدخالها إلى الحاسب الآلى.

أما بالنسبة لنص المعجم ، فكان لابد من فصل اللغة المستخدمة فى كتابته (مثل الاختصارات وخلافه) عن البيانات المعجمية ، قبل تفريغها فى قاعدة بيانات وتحليلها تمهيدا لمقارنتها ببيانات النصوص. وكلما تم تحليل معجم جديد وجب إنشاء قاعدة بيانات جديدة لوضع قائمة بالمستجدات ، ولابد للمعجميين من التعامل مع قاعدة البيانات الجديدة وتصنيف معطياتها يدويا بالصورة التقليدية.

أما الدراسة الثانية فهى للباحث جان فرانسوا سابليرول Jean-François Sablayrolles بجامعة باريس ٧. وعنوانها : " **الأسس النظرية للصعوبات التطبيقية الخاصة بالألفاظ المستحدثة** "

يقول الباحث إنه على العكس من عدد كبير من المفاهيم اللغوية التى يُختلف أحيانا فى تعريفها مثل " الوحدات الصوتية الصغرى " Phonèmes أو "الوحدات البنيوية الصغرى" Morphèmes ، يبدو أن مفهوم "الألفاظ المستحدثة " Néologismes اتفق الجميع بشأنه: فهو عبارة عن " كلمة جديدة " . وقد يدعونا هذا لتوقع الاتفاق نفسه بشأن عملية التعرف على هذه الألفاظ فى النصوص . ولكن الحال ليس كذلك . فكم من مناقشات نشهدها حول كلمة أو وحدة لغوية ، وإذا كانت بالفعل مستحدثة أم لا. وقد أظهرت تجربة قام بها عدد من اللغوين فى بداية السبعينيات مدى تباين الآراء بشأن تعريف مسألة استحداث الألفاظ ، ولا يرجع هذا طبقا للباحث – إلى مشكلة نظرية بقدر ما يرجع إلى اختلافات تطبيقية.

ومن الصعوبات التطبيقية فى مجال جمع الألفاظ أو التراكيب المستحدثة :

١- أن هذه العملية تتم بصورة يدوية وفردية مما يعطى بالضرورة نتائج محدودة.

٢ – حينما تتم عملية جمع هذه الالفاظ بصورة جماعية عن طريق فريق عمل، أو من خلال مجموعة من الجهود الفردية؛ فإن ذلك يتيح قدر أكبر من النتائج . غير أنها نتائج ينقصها أحيانا التجانس . كما أنها تتم بصورة اعتباطية ، كأن تأخذ من برنامج إذاعى أو ملصق بصرف النظر عن سياقها.

٣- أما عملية البحث والجمع التى تتم بصورة منظمة، من خلال جهد فردى أو جماعى ، فميزتها أنها تتيح قدرا أكبر من النتائج التى تجمع بصورة أقل اعتباطا ويمكن الاعتداد بها.

ومن خلال الحاسب الآلى ، يتم إدخال البيانات وفرزها وتنسيقها بصورة أكثر دقة وتجانسا ، ومع هذا ، يرى البعض عدم كفاءة هذه الطريقة ، لا سيما أن من عيوب الجمع الآلى حدوث نسبة محو – عالية أحيانا – لبعض البيانات التى يصعب استرجاعها بعد هذا.

ويركز الباحث أيضا على صعوبة معالجة المعانى المستحدثة من خلال الحاسب الآلى الذى لن يتعرف أحيانا عليها ولا على بعض المدلولات الجديدة التى تعزى لدوال قديمة موجودة من قبل، ناهيك عن المصطلحات أو الدلالات المستعارة من لغات أخرى ، والتى قد يقصيها الحاسب بالضرورة نظرا لعدم تعرفه عليها ، لأنه سيعتبرها خطأ ولن يلتفت إليها.

كذلك يعرض الباحث لأنواع أخرى من الألفاظ المستحدثة مثل الاختصارات ، والألفاظ التى يتم اشتقاق كلمة جديدة تماما منها. إضافة إلى استحداث تراكيب لغوية جديدة لتعابير أو أمثلة أو أقوال مأثورة قديمة ، وكلها قد تشكل أحيانا عائقا بالنسبة للحاسب الآلى.

وينتقل الباحث إلى عملية رصد الوحدات المستحدثة؛ فقد تبدو حديثة بالنسبة لشخص ما فى وقت ما ، وهذا لا يعنى بالضرورة موضوعية رصده . فربما تعزى جدّة اللفظ لجهل الشخص نفسه به ، كأن يراه للمرة الأولى فى حين أنه موجود منذ مدة طويلة. فالتعرف على الألفاظ المستحدثة يحتاج إلى كفاءة معجمية تتفاوت بين الأفراد الذين يعتمدون فى أغلب الأحيان على مجرد الحدس الشخصى .

ثم يطرح الباحث صعوبة وضع قياس معيارى لتحديد الألفاظ المستحدثة خاصة وهى تقع بين اللغة المكتوبة والشفاهية . كما أنه لا يتم أحيانا التمييز بين الالفاظ المستحدثة التى تردنا

لمفاهيم ، والألفاظ التى تم استحداثها لتسمية أشياء جديدة طرأت على الواقع وسيكون لها وجودا ممتدا، والاستحداث الذى يعد "ترفا" -على حد قول الباحث - وهو تعبيرى أسلوبى. ويؤكد على أن مدة حياة اللفظ المستحدث ليست مرتبطة بالضرورة بانتشاره حتى وأن دخل عنصر الزمن فى مسألة الانتشار. وينتهى الباحث إلى ضرورة توحيد الجهود بين المهتمين بالأمر ، وتعميق التواصل بين المؤسسات التى تعمل فى هذا المجال.

أما **الجزء الثانى** من العدد السابع نفسه ، والذى صدر مؤخرا ، فقد خصص لدراسة "**التوجهات الجديدة فى اكتساب اللغات** " ، ولدراسة مشكلات تعلم اللغات الأجنبية المختلفة .

وفى مقدمة العدد ، تقول كل من كوليت نوايو Colette Noyau وماريا كيلستيد Maria Kihlstedt بجامعة باريس إكس نانتير أن الدراسات الخاصة باكتساب اللغات الأجنبية شهدت طفرة سريعة خلال السنوات العشرة الأخيرة فى أوربا ، خاصة على المستوى الشفهى ، من خلال عقد مقارنات بين الإنتاج الشفهى فى اللغة الأصلية واللغة الأجنبية لبعض الأشخاص محل الدراسة . هذه النوعية من الدراسات اللغوية أفضت إلى وصف جوانب مجهولة غالبا من هذه اللغات سواء على مستوى المفردات اللغوية أو على مستوى إنتاج الخطاب. ومن أهم ما يميز هذه النوعية من الدراسات هى أنها "عبر لغوية " Translinguistique تتيح التوصل إلى العمليات الادراكية العامة التى تكمن وراء اكتساب اللغات- سواء كانت لغة أم ، أو لغة أجنبية - وكذلك توضيح الفروق الكامنة بين هذه اللغات .

و نتوقف عند أحد نماذج هذه الدراسات ، وهو البحث المقدم من جيما سانز اسبينار Gema Sanz Espinar من جامعة مدريد ، وعنوانه " **الوحدات اللغوية التصورية** Procès : **دور نصى و دور فى اكتساب اللغات**"

تقول الباحثة فى مقدمة دراستها أن الكفاءة فى معرفة المفردات اللغوية يمكن أن تؤثر بشدة على كفاءة استخدام اللغات الأجنبية خاصة فى الحديث الشفهى- محل الدراسة- أى إن ثراء المفردات اللغوية التصورية (خاصة الأفعال) قد يؤثر كثيرا فى إنتاج الحديث.

وترتكز الباحثة فى دراستها على نموذج ليفلت Levelt (١٩٨٩) وقد وضعه لوصف عملية إنتاج الحديث فى اللغة الأم ، ويقوم على أن عملية تصور الحديث والتفوه به يعتمدان على طبيعة اللغة المستخدمة . وطبقت الباحثة هذا التصور على اللغة الأجنبية.

وتنطلق الباحثة من فكرتين : أن العلاقة بين التصور والتحدث تعتمد على طبيعة اللغة المستخدمة (لغة أم ، أو أجنبية) ، وأن هناك علاقة قوية تربط المستوى اللفظى بإنتاج النص. وهذا يعنى أن الدراسة العامة للمنتجات اللغوية لابد أن تتعرض لتأثير الاختيارات التى تتم فى أثناء الحديث (من وحدات لغوية وتراكيب وأبنية صرفية) على تصور الجمل ، والعكس بالعكس.

فهذه العلاقة بين التصور والحديث عند البالغين، تكاد تكون مستقرة بالنسبة لاستخدامهم اللغة الأم. أى إنهم يستطيعون بالفعل أن يعطوا معنى واضح للوحدات اللغوية والصرفية والتركيبية، وأن يستخدموها بصورة منتظمة ومتفق عليها. بينما تكون هذه العلاقة بالنسبة للحديث باللغات الأجنبية أقل تأكيدا ، بل إنها تظهر أحيانا تأثرا باللغة الأم ، أو تسفر عن استخدامات خاطئة للغة الأجنبية .

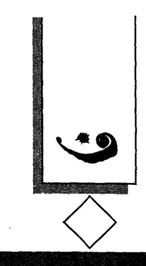
وترى الباحثة أن العلاقة بين المستوى اللفظى والنصى علاقة قوية فى اللغة الأم أو اللغة الأجنبية على حد سواء ، رغم أن المفردات التى يختزنها العقل يمكن أن تكون فى بعض الأحيان ضئيلة ، قياسا إلى الحاجة التواصلية للأفراد الذين يدرسون اللغة الأجنبية . وهذا يكون له تأثيره بالطبع على إنتاج نص الحديث ككل.

وقد ركزت الباحثة فى دراستها على دور الوحدات اللغوية التصورية Procès التى تعرّفها بأنها :

" كيانات لغوية تصورية (تخص الأفعال) تندرج فى إطار كيانات تصورية أكثر تعقيدا هى "الجمل" التى تندرج بدورها فى كيانات أكبر هى " النص" . وهى تعد وحدات مرجعية ".

واخـتارت الباحـثة هـذه الوحـدات لتوضيح العلاقة بين المستوى اللفظى والمستوى النصى ، وبين التصـور والحديث باللغة الأجنبية ، وذلك فى إطار السرد الشفهى ، تطبيقا على لغتين متقاربتين همـا الفرنسـية والأسبانية ، مرة باعتبار كل منهما لغة أم ، ثم مرة أخرى باعتبارهما لغة أجنبية. وقدمـت نمـاذج فى كل من الحالتين لتوضيح عملية تطور الوحدات اللغوية التصورية وكيف ينتظم النص ، ويتطور التأثر باللغة الأم خاصة مع التواجد فى البلد الأجنبية.

وتخلـص الباحـثة مـن هـذه الدراسة إلى أن التطور اللفظى لهذه الوحدات مرتبط بالظواهر النحوية والدلالية والنصية. فمثلا عملية استخدام الضمائر وحروف الجر المناسبة لبعض الأفعال ، وتصـريف الأفعـال فـى حـد ذاتهـا ممكـن أن يؤثر على اختيار استخدام بعض هذه الأفعال . ومن الناحـية الدلالية فإن التمييز بين الأفعال المتقاربة فى معانيها قد يجعل فى النهاية معناها مرتبكا مـن خـلال الاستخدام. ووضع كل هذا فى نص يتطلب اكتساب مهارة ما فى تصور هذه الوحدات وفى استخدام الأفعال بشكل عام.



الدوريات البريطانية

ماهر شفيق فريد

حفلت الدوريات والمجلات الأدبية البريطانية الصادرة في الربع الأخير من عام ٢٠٠٢ بالعديد من المقالات والدراسات ومراجعات الكتب والنصوص الإبداعية ـ شعرية وقصصية ـ والترجمات عن اللغات الأجنبية بما يغطى رقعة واسعة من الآداب الغربية والشرقية، قديما وحديثا.

ففى "ملحق التايمز الأدبى" (The Times Literary Supplement (TLS الصادر فى ١٥ نوفمبر ٢٠٠٢ ـ أعرق هذه الدوريات وأرسخها قدما ـ نجد مقالات عن زوجة الشاعر الأيرلندى و.ب. ييتس، ومجلس العموم البريطانى، وسوناتات بتهوفن للبيانو، وموسيقى باخ عن آلام السيد المسيح بحسب الأناجيل، ومدام دى بومبادور ـ محظية ملك فرنسا لويس الخامس عشر ـ وتحولات القصة الأمريكية فى الفترة من ١٩٤٥ ـ ١٩٧٠، ورواية **"حلم النعيم الأكبر"** للكاتب الأمريكى سام شبرد، وشذرة قصصية لوليم بوروز تحمل عنوان **"شبح المصادفة"**، وتجارب المنفى والهجرة من حيث علاقتها بالأدب الأيرلندى، وكتابىّ "الحرية والغدر بها" و"الحرية" للفيلسوف الراحل أشعياء برلين، **وتاريخ الفلسفة فى أمريكا** ١٧٢٠ ـ ٢٠٠٠، والطبقة والأمبراطورية وإنتاج الثقافة الشعبية فى أمريكا، والشاعر اللاتينى ستاتيوس بوصفه صوتا للأمبراطورية الرومانية، وحفائر بلاد اليونان القديمة، وسيرة ونستون تشرشل بقلم جون لوكاش، والفاشية، وذكريات الكاتب البريطانى روبين فيدن عن طفولته فى مقاطعة نورماندى فى بيت قريب من نهر السين، والسيكولوجية اليابانية بين الكبرياء والهوى (فى إشارة لرواية جين أوستن المعروفة)، ورئيسىّ وزراء إنجلترا: جون ميجور السابق وتونى بلير الحالى.

وفى العدد أيضا قصيدة لجون ترانتر على نهج الشاعر الرمزى الفرنسى لافورج، وقصيدتان أخريتان، ورسائل إلى المحرر تتناول ترجمة بروست من الفرنسية إلى الإنجليزية، والموسيقيين أوفنباخ ومالر، والناقد الفنى أ.هـ. جومبرتش. وهناك مقالات عن إعداد إذاعى لرواية دوستويفسكى **"الأبله"** (ترجمها سامى الدروبى إلى العربية) وعن مسرحية لإحدى رائدات الحركة النسوية البريطانية فى القرن السابع عشر، الكاتبة إفرابن، تُقدم على مسرح "أولد روليون" بإيزلنجتون.

وفى "جريدة لندن لمراجعات الكتب" London Review of Books (١٤ نوفمبر ٢٠٠٢) مقالة افتتاحية عن أمريكا وعصر الإبادة العرقية وإدارات بوش وكلنتون وجنرالات الحرب، ومقالة أخرى عن أسرى الحرب ما بين بريطانيا والأمبراطورية والعالم فى الفترة ١٦٠٠ ـ ١٨٥٠، والأديب البريطانى صمويل بيبس (القرن السابع عشر) صاحب **"اليوميات"** المشهورة التى

سجل فيها كل أحداث أيامه جليلها وحقيرها، والمؤرخ البريطانى إدوارد جبون وتقلبات الحظ بصيته فى الدوائر التاريخية والأدبية ما بين ١٧٧٦ - ١٨١٥، ودراسة من مباحث التاريخ الطبيعى عنوانها "قصة العشب"، وفيلم "الأمريكى الهادئ" الذى عُرض حديثا فى مهرجان لندن للأفلام (عن رواية للأديب البريطانى جريام جرين)، وسارة دوقة مولبرة - عضو الأسرة الملكية البريطانية الحالية - وتاريخ ثقافى للكورسيه الذى ترتديه النساء اجتلابا لرشاقة القوام، مع الإشارة بوجه خاص إلى استخدامه فى العصر الفيكتورى.

وهناك قصائد للشعراء مارك دوتى، وروبين روبرتسن، وترجمة إنجليزية لقصيدة مالارميه المسماة "**شذرات لقبر أناتول**" (وأناتول هو ابن مالارميه الذى توفى فى ١٨٧٩ عن ثمانية أعوام بعد أشهر من المرض)، ويوميات بقلم جينى ديسكى.

ننتقل من هاتين الجريدتين إلى عدد من المجلات أولاها عدد نوفمبر ٢٠٠٢ من "المجلة الأدبية" Literary Review التى تحررها نانسى سالويك وتصدر شهريا من لندن. وفى هذا العدد مقال عنوانه "فى إيطاليا كان بوسعه أن يعيش عيش اللوردات" عن اللورد بيرون، يعقبه مقال عن الروائى الإنجليزى أنطونى بيرجس، فمقالات عن الفيلسوف والشاعر الإنجليزى ت. إ. هيوم (قُتل فى الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٧)، وسيرة حياة د.هـ. لورنس وزوجته الألمانية فريدافون رتشوفن، وشكسبير، والحرب الأهلية الإنجليزية بين أنصار الملك تشارلز الأول وأنصار أوليفر كروموبل فى القرن السابع عشر، وتكوين الأمبراطورية الإسبانية وراء البحار فى الفترة ١٤٩٢ - ١٧٦٣، وحكومة فيشى المتعاونة مع الألمان خلال الحرب العالمية الثانية بقيادة الجنرال بيتان (كان بطلا من أبطال فرنسا فى موقعه فردان ثم عُد خائنا لوطنه)، وطائفة الحشاشين فى إيران فى القرن الحادى عشر الميلادى، وحياة المصلح الدينى جون وزلى (القرن الثامن عشر)، وبنجامين فرانكلن السياسى والعالم والكاتب الأمريكى (للعقاد كتاب عنه)، وجوستاف سترسمان من ساسة ألمانيا فى عهد جمهورية فايمار، وثلاثة ساسة بريطانيين من حزب العمال فى القرن العشرين هم أنطونى كروسلاند وروى جنكنز ودنيس هيلى، والممثل المسرحى البريطانى أليك جينيس، والكتاب الذين اشتغلوا فى الكتابة السينمائية بهوليوود، وعرض لكتاب عنوانه "**عقل خاص به**: تاريخ ثقافى للقضيب (عضو الذكورة)" - لا تعجب! - وكتاب جديد للناقد والروائى البريطانى ديفد لودج عنوانه "**الوعى والرواية**"، وثعابين البحر والأسماك بعامة وعلاقة الإنسان بالطبيعة، والفكر الدينى والاجتماعى فى التاريخ الهندى، وتاريخ وجيز للطب، ورحلات المكتشف الجغرافى الكابتن كوك (فى القرن الثامن عشر) إلى تاهيتى ونيوزيلندا واستراليا والقطب الجنوبى وجزر المحيط الهندى، وديرجبل آثوس فى بلاد اليونان، وعالم الصحافة، ورواية "**الجهل**" لميلان كونديرا التشيكى، وجاوزنيجيان الروائى الصينى الحاصل على جائزة نوبل للأدب عام ٢٠٠٠، ورواية "**الكهف**" للكاتب البرتغالى خوسيه ساراماجو، ومحاكاة ساخرة لرواية أوسكار وايلد "**صورة دوريان جراى**" بقلم ويل سلف، ورواية "**مدينة الحيوانات**" لإيزابيل اللندى، وكتب الجريمة والقصص البوليسى، مع عدد من القصائد الفائزة فى مسابقة شعرية لعام ٢٠٠٢.

وفى "**مجلة الشعر**" Poetry Review (العدد الثالث، السنة الثانية والتسعون، خريف ٢٠٠٢) نجد عديدا من القصائد لشعراء راسخى المكانة مثل مايكل هامبرجر وروبرت كروفورد وآخرين أقل شهرة، ومقالات عن "الحماسة"، وشعر دنيز رايلى، ومراجعات عن الشعر الصينى بعد ماوتسى تونج، ومجموعة قصائد وترجمات إلين فينستاين، وسيرة حياة الشاعر البريطانى جورج باركر، ومجموعة قصائد دونالد ديفى، والشاعر الأمريكى و.س.ميروين، وديوان جديد للشاعر البريطانى جيفرى هيل (كان أستاذا بجامعة ليدز)، والشاعر التركى ناظم حكمت، والشعر الفرنسى فى القرن العشرين. وثمة استبيان وجهته المجلة إلى عدد من الشعراء هذا نصه: "أى شاعر، أو شعراء، يمثل المقياس الذى تقيس كتابتك به؟". وينتهى العدد بمسابقة شعرية، وجولة فى معارض الفن التشكيلى.

فإذا انتقلنا إلى مجلة "**الموقف**" Stand (العدد ١٧٣، ٢٠٠٢) التى أسسها الشاعر جون سيلكن (١٩٣٠ - ١٩٩٧) عام ١٩٥٢ (فهى من أطول "المجلات الصغيرة" عمرا) ويحررها اليوم ماثيو ولتون وجون ويل وجدنا بها عديدا من القصائد منها إعادة كتابة بقلم الشاعر ألاسدير جراى لسفر التكوين أول أسفار التوراة، ومحاكاة لثلاثة كتاب لاتين هم هوارس وسوتونيوس وكاتولوس للشاعر الناقد الروائى النيوزيلندى ك. ستيد، وقصائد للشاعر الألمانى باول سيلان مترجمة للإنجليزية، وقصة قصيرة بقلم أ.أ. ماركام، ومراجعات لدواوين شعرية من تأليف جون سيلكن، وديفد هارسنت، وستفن رومر، وترجمة الشاعر الأيرلندى شيماس هينى للملحمة "بيولف" الأنجلو - سكسونية (لها ترجمة عربية بقلم الدكتور مجدى وهبة).

هناك أيضا عدد الخريف ٢٠٠٢ (العدد ١٧٠) من مجلة "المجال أو المدى" Ambit التى يحررها مارتن باكس، وهى أقرب إلى الاتجاهات الطليعية التجريبية فى الكتابة مع حفاوة بالفن التشكيلى. يضم العدد قصيدتين لفرنون سكانل (إحداهما مرثية ساخرة للورد بايرون) وقصائد لجافين بانتوك وشعراء آخرين، ونصوصا قصصية، ورسوما بعضها يصور مقاطعة كورنول فى إنجلترا (بريشة مارك فورمان)، وعروضا موجزة لدواوين شعرية جديدة.

مجلة "**بانيبال**" Banipal (خريف ٢٠٠٢ - ربيع ٢٠٠٣)

وأخيرا هناك العددان ١٥، ١٦ (فى مجلد واحد) من مجلة "**بانيبال**: مجلة الأدب العربى الحديث Banipal: magazine of modern Arab Literature التى تحررها وتنشرها من لندن مرجريت أوبانك. ويضم العدد مقالا عن "حداثة عبد العزيز المقالح" (الشاعر الناقد اليمنى) مع قصائد من ديوانه "**كتاب صنعاء**"، وقصائد لسعدى يوسف وهالة محمد وسامر أبو حواش ونعومى شهاب ناى.

على أن القسم الأكبر من العدد يستغرقه ملف ضخم عن الأدب الفلسطينى يكتب فيه فيصل دراج عن الرواية الفلسطينية. وثمة مختارات من قصيدة محمود درويش "جدارية" (ترجمها إلى الإنجليزية سركون بولص)، وقصيدة لعز الدين المناصرة، وقصيدتان لجهاد هديب، وثلاث قصائد لزكريا محمد، وقصة قصيرة لزياد بركات، وقصتان قصيرتان لغسان كنفانى (١٩٣٦-١٩٧٢)، وثمانى قصائد لشريف الموسى، وقصة قصيرة لماجد عاطف، وقصيدتان لعمر شبانة، وقصة قصيرة لعاطف أبو سيف، وقصة قصيرة لسلمان ناطور، وقصتان قصيرتان لموسى حوامدة، وقصص قصيرة لجميل حتمل (١٩٥٥- ١٩٩٥) ورسمى أبو على ومحمود شقير، وفصول من روايات لزهير الجزيرى وسحر خليفة، وقصة قصيرة لمحمود الريماوى، وأربع قصص قصيرة لنصرى حجاج، وقصيدتان لأحمد دحبور، ومقتطف من رواية قصيرة (نوفيلا) لسمير اليوسف، وأقصوصة لزياد خداش، وثلاث قصائد لمحمد غنايم، ومثلها لسلمان مصالحة، ومختارات من ذكريات حسين البرغوثى (١٩٥٤- ٢٠٠٢) المعنونة "سأكون بين اللوز"، وأربع قصائد لخالد عبد الله، وقصتان قصيرتان لعلاء هليهل، ومثلهما لرشاد أبو شاور، ومقابلة مع الروائية ليلى الأطرش، وقصائد لوليد خازندار، ويوسف عبد العزيز، وقصة قصيرة لعيسى بلاطة، ومراجعات لعدد من الكتب منها "فلسطين" لجوساكو و"حكايات شعبية عربية من فلسطين ولبنان" يرويها جمال سالم نويهض و"إنهم يموتون أغرابا: قصة متوسطة الطول وقصص قصيرة من اليمن" لمحمد عبد الولى وسيرة بتول خضيرى الذاتية، ومقتطف من رواية ليانة بدر "نجوم أريحا"، وعشر قصائد لخيرى منصور، وقصة قصيرة لرياض بيدس، وسبع قصائد لمريد البرغوثى، ومقتطف من رواية يحيى يخلف "نهر يستحم فى البحيرة"، وخمس قصائد لغسان زقطان.

من هذا الحصاد الغنى، بل فاحش الغنى، اخترت أن أقدم من المجلة مقالة - أقرب إلينا - بقلم بسام فرنجية عنوانها "إميل حبيبى: السيمفونية التى لم تكتمل "وهى عن الروائى الفلسطينى الكبير (١٩٢١- ١٩٩٦) صاحب "**سداسية الأيام الستة**" و"**الوقائع الغريبة فى اختفاء**

سعيد أبى النحس المتشائل" و"أخطية" و"لكع بن لكع" و"خرافية سرايا بنت الغول" وغيرها من الأعمال.

يقول بسام فرنجية (وهو أستاذ للأدب العربى بجامعة ييل الأمريكية ومؤلف عدد من الكتب منها "الاغتراب والرواية الفلسطينية" وقد نقل إلى الإنجليزية قصائد لعبد الوهاب البياتى، ورواية للقاص السورى حنا مينه، ورواية جبرا إبراهيم جبرا "البحث عن وليد مسعود":

إميل حبيبى - الروائى وكاتب القصة القصيرة - واحد من أبرز الشخصيات الأدبية والسياسية فى العالم العربى وأكثرها إثارة للجدل. إنه يأخذ قراءه إلى قلب الخبرة الفلسطينية ومأساتها وجانبها الذى يكاد يفضى إلى السخف المضحك لفرط ما يبكى. إنه أستاذ للتورية الساخرة تركز كتابته على حياة الفلسطينيين فى ظل الاحتلال الإسرائيلى، ويسجل صراعات فلسطينيين حوصروا بين هويتهم العربية من ناحية أو مواطنتهم الإسرائيلية من ناحية أخرى.

ولد حبيبى فى حيفا عام ١٩٢١ أثناء فترة الانتداب البريطانى على فلسطين وظل بوطنه بعد حرب فلسطين فى ١٩٤٨ وإقامة دولة إسرائيل. ومثل كثير من الفلسطينيين الآخرين آثر أن يظل بوطنه حاملا الجنسية الإسرائيلية. وقد سئل يوما: لماذا بقيت؟ فأجاب بما معناه: "لماذا بقيت؟ إنه لأمر طبيعى جدا أن يبقى المرء فى وطنه. لم أذهب إلى المنفى؟ إنى لم أحلم قط بأن أفعل ذلك. سأموت لو ذهبت إلى منفى، كسمكة ملقاة على الشاطئ. لم أفكر فى هذا قط. لماذا أذهب؟".

ظل حبيبى على أرضه حتى وفاته فى مايو ١٩٩٦. انضم إلى الحزب الشيوعى فى أربعينيات القرن العشرين وانتخب عضوا فى الكنيست الإسرائيلى ثلاث مرات فى الفترة ما بين ١٩٥٣ - ١٩٧٢ ببطاقة انتمائه إلى الحزب الشيوعى. وشرع يكتب قصصا قصيرة فى الستينيات وغدا رئيس تحرير أكبر جريدة عربية فى حيفا "الاتحاد" - وعلى صفحاتها نشر كثيرا من المقالات الافتتاحية تدور حول قضايا اجتماعية وسياسية. ثم استقال من الكنيست فى ١٩٧٢ ليتفرغ للكتابة.

وما لبث تفانيه فيها أن آتى ثماره. ففى ١٩٩٠ فاز بجائزة القدس، أكبر جائزة أدبية فلسطينية. وتلقاها فى القاهرة من أيدى الرئيس ياسر عرفات. ثم فاز فى ١٩٩٢ بجائزة إسرائيل، أكبر الجوائز الأدبية الإسرائيلية، مما أثار عاصفة من الجدل.

كان حبيبى - الذى ظل ينشر مقالات سياسية فى الصحف العربية والإسرائيلية طوال حياته الأدبية - نصيرا قويا للتعايش بين العرب والإسرائيليين. وقد دافع عن قبوله جائزة إسرائيل بقوله ما معناه: "إنها اعتراف غير مباشر بالعرب فى إسرائيل بوصفهم أمة. وستعين السكان العرب فى نضالهم من أجل ترسيخ جذورهم فى الأرض والحصول على حقوق متساوية". وقد قدر له أن يتوفى على الأرض التى رفض أن يغادرها وأوصى بأن يكتب على شاهد قبره: "إميل حبيبى - بقى فى حيفا".

كانت روايته القصيرة "**سداسية الأيام الستة**" التى نشرت فى ١٩٦٩ مجموعة من ست قصص عن الحياة فى إسرائيل استلهمها من عواقب حرب الأيام الستة فى يونية ١٩٦٧ وقد جلبت له الشهرة كاتبا قصصيا فى العالم العربى وفى هذه الرواية يستكشف حبيبى أثر اجتماع شمل عرب إسرائيل بأقاربهم فى الضفة الغربية ولبنان وبلدان عربية أخرى، وهو اجتماع شمل لم يتسن - انظر إلى المفارقة - إلا بعد الاحتلال الإسرائيلى الجديد. فبعد تسعة عشر عاما من الانفصال سمح للفلسطينيين بأن يجتمع شملهم وأسرهم التى فصلتها عنهم حرب ١٩٤٨.

ويشكل خيط اجتماع الشمل إيقاعا داخليا وتيارا موحدا يربط بين قصص كانت خليقة، لولا ذلك، أن تجئ بالغة الاختلاف. فبطل إحدى هذه القصص، مسعود، يلتقى بعمه وأبناء عمه لأول مرة فى حياته، وفجأة يشعر أنه لم يعد غريبا فى هذا العالم. ويعيد حبيبى تعريف معنى

الماضى فى هذه الرواية إذ يقول ما معناه: "ما الماضى؟ إنه ليس زمنا. الماضى هو أنت وهو وهى وكل الأصدقاء. وكلما فكرت فى المستقبل تصورت الماضى. إن المستقبل هو الماضى". فهذا الماضى يمثل عودة حرية العرب وإحساسهم بالانتماء. ويتمتع حبيبى بميزة الكتابة بوصفه منتميا، إذ خبر أحداث الفترة التى يصفها والأوضاع التى ظل الفلسطينيون يعيشون فى ظلها.

وفى ١٩٧٤ نشر حبيبى رائعته "المتشائل" التى كفلت له أكبر قدر من ترحيب النقاد والقراء. كانت نجاحا فوريا، وهى تظل واحدة من أعظم الروايات العربية فى العصر الحديث إنها رواية على درجة عالية من الأصالة تستخدم تقنيات أدبية متنوعة راسخة الجذور فى الموروث العربى وكذلك القصة العلمية والمصطلح الحديث، مستخدمة لغة العصور الوسطى فى العالم العربى على نحو أوفى على الغاية فى توريته الساخرة.

يسجل حبيبى الحياة المأسوية لعرب فلسطين فى إسرائيل. ورسمه لشخصية البطل سعيد إنما هو وصف ساخر لبطل - ضد مهدى؛ فسعيد يمثل الفلسطينيين الخائفين عديمى الحول الذين بقوا - منذ ١٩٤٨ - يعيشون فى دولة إسرائيل، فى ظل أوضاع تحكم عليهم بالاغتراب والتفرقة. أعيد طبع الرواية ثلاث مرات فى العام الأول لصدورها، وكتب النقاد مراجعات ترحب بها فى كبرى دوريات العالم العربى وإسرائيل، وفيما بعد ترجمت إلى عشر لغات من بينها العبرية والإنجليزية. ووصفها إدوارد سعيد بأنها "تفجر كارنيفالى للمحاكاة الساخرة والهزلية المسرحية، مثيرة للدهشة، وصادمة، ولا سبيل للتنبؤ بمسارها، على نحو مستمر".

إن سعيد يتعاون مع العدو ويسمى ابنه "ولاء" مبالغة فى توكيد ولائه لدولة إسرائيل. إنه يشتغل مخبرا لحساب الحكومة الإسرائيلية، ولكن غباءه وجبنه البالغين يجعلانه يسقط ضحية لمن آثر أن يضع نفسه فى خدمتهم. إنه يظل رجلا صغيرا مرتعبا، مغتربا ومذعورا. وفى النهاية يجد نفسه جالسا على خازوق خطر، عاجزا عن التحرك فى أى اتجاه. ومن خلال استخدام أسلوب موح يقوم على التهكم، والمبالغة فى الصراحة، والتورية الساخرة يبين حبيبى - بكلمات سلمى الخضراء الجيوسى - "السخف النهائى لأشكال العدوان الحديثة"، وهكذا تكتسب رسالة الرواية بعدا عالميا شاملا.

وفى روايته المسماة "**أخطية**" (أى الخطيئة، ١٩٨٦) يبتعث حبيبى ذكريات المجتمع الفلسطينى قبل عام ١٩٤٨. قال ما معناه: "أردت أن أكتب عن حيفا، عن الأزمنة الخوالى، عن طفولتى، عما جرى فى ١٩٤٨ لى ولحيفا إذ كنا نأكل السندوتشات. أريد أن أعبر عن هذه الأشياء كلها. أردت أن أقف ضد تلوث حيفا". وبعد أن قضى سنوات كثيرة تحت حكم إسرائيل قال حبيبى ما معناه: "لقد أدخل الصهاينة فى عقولنا أنهم يعلموننا العلاقات المتحضرة، وأنه لم يكن لدينا مجتمع متقدم قبل خلق إسرائيل. وليس هذا صحيحا". وأضاف: "إن ما فعلته إسرائيل بنا هو أنها أخذتنا إلى الخلف من حيث النمو الحديث".

لكن حبيبى يلوم الفلسطينيين أيضا لأنهم غادروا فلسطين فى ١٩٤٨ قائلا فى مقابلة أجريت معه - لدى صدور "**أخطية**" - ما معناه: "إن الفلسطينيين مسئولون عن ضياع أرضهم". وأضاف: "أخطية هى الوطن. وأنت اللوم عما حدث لوطنك. لقد أنجبته ثم هجرته". ولكن إحدى شخصيات الرواية - عبد الكريم - فلسطينى يعود إلى فلسطين قرب نهاية الرواية. وعندما يلتقى بأخطية تقول له مامعناه: "لو أنك استطعت أن تحب أى شخص آخر، لما كنت عدت".

كانت حياة إميل حبيبى سيمفونية لم تكتمل. لقد كرس حياته لوضع سيمفونية عن شعب فلسطين مستلهما مأساته ومعاناته، مكتوبة له وعنه ومن أجله. وللأسف ستظل السيمفونية ناقصة.

ويختم بسام فرنجية مقالته بقوله: سيظل إميل حبيبى رمزا للكبرياء فى ضمير الأمة الفلسطينية وصوتا قويا يلاقى أصواتا أخرى قوية - محمود درويش وسميح القاسم وغسان كنفانى وهشام شرابى وإدوارد سعيد - فى نضالهم من أجل التحرر والاستقلال.

فى الدوريات العربية

محمود نسيم

صدام حضارات أم لعبة استعارات؟ بهذا العنوان اللافت تستهل مجلة "الرافد" عددها الأخير، مشتبكة عبر مقال لمحمد عطوان مع إشكاليات اللحظة الراهنة، سواء على مستوى المصطلحات أو الأسئلة أو التصورات. ابتداء ـ يرصد الكاتب فكرة محورية: لا يمكن الحديث عن إمكانية تشكيل قيم ثقافية ذات طابع عالمى بدون حدوث تفاعل متبادل بين وحدات ثقافية قائمة بالفعل، ويتوصل ـ بذلك إلى أن هنتنجون لا يعتمد فى تحليله على فهم الثقافات التى يتناولها، بل يعتمد على آراء مجموعة من الباحثين ممن كتبوا عن هذه الثقافات، يلتقطهم عمدا لأنهم جميعا ينقبون عن عدائية ما كامنة فى قول مجتزأ لهذا الشخص أو ذاك من المنتمين للثقافات الأخرى. وهكذا تتشكل التفسيرات الأحادية للواقع والتاريخ، وهى التفسيرات التى يمكن أن تكون حوار نفى وتؤدى إلى ما يسميه إدوار سعيد بـ(تصادم الجهل) من هذا النقد الجذرى لبعض الأطروحات الراهنة، ينتقل العدد عبر مقالة ثانية لمحمد خضير سلطان، يتناول فيها أعمال محمد عابد الجابرى من منظور نقدى مستندا إلى كتابات بعض الباحثين التى درست أطروحات المفكر المغربى من منظورات مختلفة. ويورد الكاتب تحليلا لحسام الألوسى يرى فيه أن الجابرى يستمد رؤيته فى بحوثه حول التراث والمعاصرة من اتخاذه العقلانية النقدية منهجا إلى تقسيم العقل العربى الإسلامى فى أقانيم ثلاثة، البيانى فى اللغة والبرهانى فى الفلسفة والعرفانى فى التصوف، ثم يسم الموقع المغربى فى نموذج ابن رشد بالعقلانية العربية ويوصم الموقع المشرقى بالفلك الغنوصى والعرفانى الذى يعبر عن وعى مهزوم وظلامى. إن الجابرى ـ كما يرى الألوسى ـ يعمل على تفكيك الأوصال وملاءمة النتائج من أجل المنهج أكثر مما يعين على فهم المدروس ويعبر عن آليات تكون الموضوع.

وإذا كان الجابرى نفسه قد وجه نقدا مماثلا لممثلى التيارات التابعة للخطاب الفلسفى الغربى واصفا عملهم بالقوالب الجاهزة، غير أنه وكما يراه الألوسى قد اعتمد الهجنة والخلط والتلفيق بينه وبين مفاهيم القطيعة لدى باشلار والعقل المكون والمحايد لدى فوكو وأصل المرجعية النيتشوية.

بالإضافة إلى ذلك، تستعرض المجلة محاور متعددة عن المسرح من خلال الدراسات التى تنوعت مضامينها لتجوب آفاق الفن ـ كما ترصد المجلة فى تقديمها للملف ـ إما باحثة عن تقاليده أو متعمقة فى بعض فنياته؛ لتشكل فى مجملها مجموعة من الاستنارات التى تفتح دروبا للبقاء فى ساحة هذا الإبداع متأملين ودارسين ومستكملين لبعض معلوماتنا عنه، أو لنضيف إلى ذاكرتنا بعض الروافد الجديدة حيث يترجم فاضل سودانى عن التقاليد الفنية فى المسرح المعاصر ليورى زفادسكى

فاتحا لنا التعرف على الولادة الثانية للكلاسيكية، ويكتب فاضل الويل معرفا بالتشكيل الحركى وتاريخه من خلال دراسته الميزانسين والحركة فى العرض المسرحى، بينما يقدم لنا محمد حسين حبيب دراسته المنقبة عن الاحتفالية المسرحية محاولا قراءتها حدثا ومعنى. وعن علاقة المسرح العربى بالمرجعية الغربية حاول خالد أمين كشف روابط هذه العلاقة فنيا وتاريخيا، وعن علاقة الشعر بالمسرح يأخذنا عباس العامرى فى مقاربة نقدية عن المسرحية الشعرية. وعن سعد الله ونوس وتقنيات كتاباته المسرحية يدفعنا حسام الهامى للوقوف على الحالة الإبداعية لدى ونوس. وعن المسرح الإماراتى "القضية" نموذجا يحاول محمد الزبيدى الولوج إلى المسرحية التاريخية. ويكتب هيثم الخواجة عن مسرح الطفل متخذا من مسرحية زرياب نموذجا، ويستعرض محمد سطام الفهد إشكالية التأصيل فى المسرح العربى من خلال عرض كتاب يحمل الاسم نفسه.

وفى نهاية هذه الدراسات المتنوعة يتوقف القارئ أمام لحظة إبداع مسرحى من خلال نصى "إنها زجاجة فارغة" لسالم الحتاوى و"صوت سمع فى الرامة" لسماء عيسى.

مجلة "عالم الفكر" تصدر عددا محوريا عن "حقوق الإنسان" تتناول فيه هذه القضية الأشبه بالفريضة الغائبة من جوانب مختلفة، قانونية واجتماعية وثقافية.

وفى تقديمه للعدد يرى رئيس التحرير أن البعض يعتقد أن طرح موضوع حقوق الإنسان فى عالمنا المعاصر هو دليل تقدم حضارى للبشرية، وهذا يلغى البعد التاريخى للقضية، ذلك أن معركة حقوق الإنسان، وما حققته من إنجازات، كانت ولا تزال نتيجة النضال المتراكم للإنسان عبر مئات السنين، ومع ذلك هى اليوم تتعرض للخرق والتآمر عليها فى معظم الدول، حيث يمارس الإنسان انتهاكا لحقوق الآخر، وفى أحيان كثيرة تنتهك تلك الحقوق باسم حقوق الإنسان.

بيد أن هذا المبدأ، أو هذه القضية، قد استغلت سياسيا واجتماعيا، حيث نجد الازدواجية والتناقض بين الفكر والممارسة باسم حقوق الإنسان أحيانا. وفى العالم العربى هناك إشكالية تتعلق بحقوق الإنسان، ومواجهتها تتطلب تعميما لثقافة تقوم على بناء حقيقى للمجتمع المدنى، وتعميقا للديمقراطية فكرا وممارسة.

وفى الدراسة الاستهلالية للعدد لعلى بن حسين المحجوبى "حقوق الإنسان بين النظرية والواقع: مقاربة تاريخية" يتناول الكاتب الأسس التاريخية والفلسفية لحقوق الإنسان، والتجسيم السياسى لها، والامتداد الجغرافى لمبادئها، راصدا بعد ذلك تراجعها الأخير. وفى استعراضه البناء الفلسفى لمفهوم حقوق الإنسان، يرصد الكاتب أفكار جون لوك ومونتسكيو وفولتير وكانط، متوصلا إلى أن "روسو" بفعل جذوره الشعبية، أكثر ثورية من فولتير وفلاسفة التنوير بصفة عامة، إذ لم يكن ناقما على النظام السياسى المستبد فحسب، بل كذلك على النظام الاجتماعى الذى يتميز بالتفاوت فى الثروة والرزق بين مختلف الفئات الاجتماعية، وهو لذلك يدعو إلى تحديد الملكية، إذ إن الثروات الكبرى قد تكون - فى نظرة - مجلبة للظلم والاستبداد وتتعارض بذلك مع حقوق الإنسان والمواطن التى اكتسبت مع روسو بعدا اجتماعيا، يكاد يكون غائبا عند بقية فلاسفة التنوير، الذين - بفعل جذورهم البورجوازية - يرون فى الملكية حقا مقدسا.

وقد وردت أفكار روسو السياسية خصوصا فى كتاب صدر له سنة ١٧٦٢ تحت عنوان "العقد الاجتماعى" وضع فيه أسس المواطنة، على ضوء القوانين الطبيعية التى تقر حقوق الإنسان فى الحرية والمساواة. مما يستوجب بعث نظام ديموقراطى يكون فيه الشعب صاحب السيادة: أى يكون من حقه وحده سن القوانين وتعيين حكومة لتطبيقها تحت مراقبته، ويجوز له عزلها كلما تجاوزت صلاحياتها على حساب مصالحه وحقوقه. لأن للشعب حقا أخلاقيا فى الثورة على كل نظام يخل بواجباته ويتجاوز حدوده. وفى صياغته لمفهوم العقد الاجتماعى، يقول: "إن الإرادة الجماعية تستطيع وحدها تسيير دواليب الدولة. ولا يمكن أن يخضع الشعب لقوانين لا يسنها بنفسه. إن السلطة التشريعية هى ملك للشعب، ولا يمكن أن تكون لغيره. وكل قانون لا يصادق عليه الشعب بنفسه يعتبر ملغيا، أو بالأحرى لا يعتبر قانونا".

ومن هذه الدراسة ذات الطابع النظرى، ننتقل إلى دراسة أخرى تتناول محور العدد من زاوية مختلفة تضيف أبعادا جديدة، وهى دراسة عبد الرحمن التيلى "الحق كإقصاء للعنف". ويرى الكاتب أننا نظل نجهل ماهية الدولة فى مفهومها الحديث ما لم نعرفها بالاستناد إلى الأداة التى هى أخص خصائصها، والوسيلة المميزة لها - ألا وهى العنف. فالعنف ليس أداة الدولة وإنما أداتها المميزة، وسمتها وجوهرها.

اتصالا مع هذا المعنى - لا يجد ماكس فيبر إجابة مكتملة عن سؤال "ما الدولة؟" إلا أنها "حق الاستئثار بممارسة العنف المادى المشروع. إن علاقة العنف والدولة فى عصرنا هى علاقة ترابط متين، حتى أن فيبر يرى أن تروتكسى كان على صواب فى قوله يوما "إن جميع الدول قائمة على القوة". وذلك لأن وجود الدولة مقترنة بحضور العنف فيها، فلو لم توجد أنواع عنف فى المؤسسات والهياكل الاجتماعية لزال مفهوم الدولة المبنى على مقولة: "إن العنف المادى هو السبيل الطبيعى للوصول إلى الحكم". والدولة المعاصرة من حقها الاستئثار بالعنف، بل إنها المصدر الوحيد الذى يستمد منه "الحق" فى ممارسته. وكأن الوجود السياسى للإنسان وجود يجب أن يحميه ويوجهه عنف هو عنف الدولة. وهو ما يتساءل عنه بول ريكور فى "التاريخ والحقيقة": "ظهر مع ظهور الدولة ضرب من العنف له سمات الشرعية، فما الذىيعنيه هذا الأمر الغريب.."، من أين يستمد هذا العنف مشروعيته؟

إن عنف الدولة - كما أوضح ذلك ريكور - جزائى، تأديبى، فالدولة تمارس علينا المراقبة والمعاقبة، إنها تستأثر بقوة الردع المادى، ونرغب مع ذلك فى طاعتها والامتثال لأوامرها والانقياد لسلطانها، حتى أننا لم نعد نفكر خارج دائرتها، بل إن مبدأ القصور الذاتى يزداد ترسخا فينا حتى انتهينا إلى الاقتناع بضرورتها واستحالة العيش من دونها.

وتستكمل المجلة بالإضافة إلى ذلك محورها الهام باضاءة جوانبه المختلفة وطرحها عبر مجالات فكرية وقانونية وتاريخية متعددة، فتنشر لعطيات أبو السعود دراستها عن "كانط والسلام العالمى" ولكمال عبد اللطيف "حقوق الإنسان فى العالم العربى"، وعبد الرازق الدواى "الثورة فى علم الهندسة الوراثية وحقوق الإنسان" ومحمد خليل الموسى "تكامل حقوق الإنسان فى القانون الدولى والإقليمى المعاصر" ومحمد يوسف عامان "القانون الدولى لحقوق الإنسان".

ورغم التطورات الفاجعة الأخيرة التى لحقت بالعراق - المكان والمكانة - تأتى إلينا مجلة الثقافة الأجنبية الصادرة عن وزارة الثقافة لتؤكد لنا - مجددا - عمق البناء الثقافى للعراق وقدرات كتابه ومترجميه واتصالهم الدائم والمتجدد بالتراث والثقافات المختلفة. يحفل العدد بمواد متنوعة وترجمات متراوحة بين الدراسة والنص الإبداعى والفنون التشكيلية والتجارب الشخصية. فى دراسة لأدم جادرسكى ترجمها صلاح السعيد عن "صمت الفوقية والندية فى مسرحية أبناء منهارون لإدوارد توماس" يرى الكاتب أن اللغة تؤى ثلاث وظائف أساسية: التعبيرية والتفاعلية بين الأشخاص، والنصية. فالوظيفة التعبيرية تشير إلى الكلام حول الناس، الأشياء، الحالات، الأحداث.. إلخ، أى التعبير عن شئ ضمن الواقع الكائن خارج اللغة. أما الوظيفية التفاعلية فإنها ترتبط بالطريقة التى تعكس فيها اللغة وتحدد العلاقات بين المتفاعلين: المتكلم "مرسل" الكلام، والسامع "المستلم"، والشاهد المحتمل. أما الوظيفة النصية فإنها تمنح اللغة القدرة على الإشارة لذاتها (كلغة فوق) وتؤشر فيما إذا كان النص المقدم معدا كمحاضرة، أو قصيدة، أو مسرحية أو نكتة.

أن ميزة العلاقات التفاعلية فى الاتصال قد تم وصفها تقليديا فى مصطلحات ذات بعدين: الفوقية والندية. الفوقية تتحقق ما بين شخصين عندما يكون أحدهما قادرا على السيطرة على سلوك الآخر. هذه العلاقات تكون غير تبادلية ويمكن أن تمتلك عددا من الأسس المختلفة: القوة الجسدية، الثروة، العمر، أو دورا مؤسساتيا ضمن الدولة، العائلة، الكنيسة، الجيش، وهكذا، وأمثلة تتضمن علاقات مثل: أكبر من، أغنى من، أقوى من، مصدر لـ، أو مستخدم لدى.

أن العلاقة الفوقية تتناغم مع قوة الدلالة اللفظية، التى هى أيضا غير تبادلية، ويمكن تصويرها بالتغيير غير التبادلى للضمائر وصيغ أخرى للتخاطب.

الندية هى العلاقة التى تعتمد على التشابه أو حتى التماثل للصفات البارزة بين شخصين (أو أكثر). أن الاستشهاد بعلاقات كهذه مثل "التحقا بنفس المدرسة" أو "أنهم من نفس الوالدين" أو "يمارسون نفس المهنة". علاقات كهذه تكون تبادلية، أى: أنهما يكتسبان بشكل متساو لكل فرد.

وفى دراسة أخرى لبربارة ايكستين ترجمة ناطق خلوصي عن رواية "فى انتظار البرابرة لجى.ايم. كويتزى" وهى الرواية التى ترجمتها ابتسام عبد الله وصدرت عن المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠١ ضمن المشروع القومى للترجمة. فى هذه الدراسة عن الرواية تتناول الكاتبة ثلاثية الجسد والكلمة والحالة، فيم تنشر المجلة دراسة أخرى عن الرواية ذاتها تحت عنوان "الكتابة والتاريخ والتعذيب".

ومن الرواية إلى ظواهر ثقافية أخرى، تنشر المجلة دراسة عن "عقيدة التوحيد إزاء الحقيقة الغائبة". وتقدم محورا عن الذكرى المئوية لميلاد ناظم حكمت، يشمل تعريفا وافيا بالشاعر ونماذج أساسية من تجربته الشعرية، لنسترجع مجددا صوت الشاعر التركى الكبير مركزا فى مجموعة قصائد، منها قصيدته الجميلة التى استوحى عنوانها من مطلع أغنية مصرية "يا عينى يا حبيبى" وكذلك استوحى عالمها من بائع أحذية فى "بورسعيد" ومن أجواء القصيدة:

هل تحصى السفن فى بورسعيد
فى بورسعيد ، الشمس دانية.. والسحب نائية
فى بورسعيد، هناك منصورى يصبغ الأحذية
فى العاشرة من عمره.
حافى القدمين، حليق الرأس
ومنصورى .. نحيل أسود
مثل نواة التمر.
منصورى .. شهى.
منصورى يشدو بنفس الأغنية
يا عينى .. يا حبيبى
أحرقوا بورسعي. قتلوا منصور
رأيت صورته صباح اليوم فى صحيفة.
ميت صغير ، بين الموتى
يا عينى يا حبيبى
مثل نواة التمر

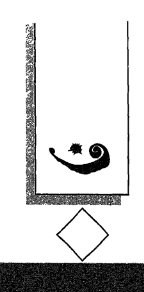
مجلة "الهلال" التى تعتبر واحدة من أهم المجلات العربية، انتظاما وحضورا وتاريخا وقدرة على مخاطبة القارئ العام والمتخصص معا، تقدم فى عددها الأخير مجموعة متنوعة من المقالات والدراسات، هذا التنوع المدروس هو فى النهاية خصوصية المجلة وطابعها المميز. يكتب صلاح عبد اللطيف عن "قراءة معاصرة فى رحلة ابن بطوطة" مقدما فى بدايتها تعريفا وافيا وموجزا للرحالة المغربى، الذى يبدو فى مخطوطه الضخم الذى سجل فيه وقائع وأحداث رحلاته منذ سبعمائة عام كمراسل صحفى بمفهوم العصر الذى نعيشه، فهو ينقل كل ما يراه ويسمعه ويحاول أن يبدو محايدا ويبدى كثيرا من المجاملة والإشادة بمن التقى بهم من سلاطين وولاه وفقهاء، وينسب روايته وأخباره لمصادرها كأن يقول "حدثنى فلان" وإذا نقل رواية مشكوكا فيها قدمها بكلمة "يزعمون" أو "فى زعمهم"، ولكى يستكمل وضعه الصحفى فهو عندما يذكر الأخبار ويسرد الروايات، يهتم بالوصف بديلا عن الصورة، ويصف المساجد والزوايا والأشخاص الذين التقى بهم من سلاطين وحكام وقضاه وولاه كأنه يمسك بكاميرا.

ويرصد فهمى عبد السلام ما يقوله نجيب محفوظ عن المثقفين فى روايته "المرايا" ذاهبا إلى أن السيرة الروائية عند محفوظ تتميز بعطاء غزير فى الكم وتنوع هائل فى الشكل الروائى وفى الرؤية الفنية وفى التوجهات النهائية للعمل، فعلى سبيل المثال فإن روايتى الشحات والطريق تطرحان متاهات فلسفية، إذ يتعرض بطلا العمل لمتاهات وجودية تتعلق بجدوى الحياة والصراع الأزلى بين الخير والشر، والحب تحت المطر مغامرة إبداعية. وفى ميرامار يتغير الشكل الفنى محاكيا شكل رباعيات الإسكندرية لداريل، عندما تتحدث عدة شخصيات وكل منها على حدة، وتروى الحدث نفسه من وجهة نظرها، محققا نسبية الحقيقة التى تمتلك أكثر من وجهة. وكتب محفوظ الروايات التى تدين أوضاعا أو تحولات سياسية واجتماعية برصد مباشر لا رمز فيه ولا مجاز كما فى "الكرنك" و"أهل القمة" و"الحب فوق هضبة الهرم". كل هذه الأشكال والتوجهات فى إطار الإحكام الشديد للغة الروائيةالتى كثيرا ما تصل إلى درجة الشعر.

وفى دراسة لافتة، يكتب مهدى الحسينى عن "الفن والفنانون الغجر فى مصر" مستعرضا طبيعة الغجر وخصوصيتهم وعلاقتهم بحرفة الإيقاع والآلات الموسيقية والقصص الشعبى والسيرك والسيرة والاحتفالات والفن التشكيلى والمسرح، وعبر هذه العلاقات يكشف مهدى الحسينى بمعرفة ومحبة معا عالم الغجر متتبعا الجذور والخصائص والمسارات المختلفة لهم.

وفى دراسة هامة ومركزة يتساءل صلاح قنصوة "ماذا نقصد بالنقد الثقافى؟ " مستعرضا طبيعة المصطلح ونشأته الحديثة وعلاقته بالعولمة والعلوم الاجتماعية وما بعد الحداثة، متوصلا إلى أن الجديد والمغاير فى النقد الثقافى هو رفع الحواجز بين التخصصات والمستويات فى الممارسات الإنسانية لأنها تنتمى جميعا إلى الثقافة التى هى مجمل صنيع الإنسان فى البيئة الطبيعية. ومن ثم ينكر النقد الثقافى التفرقة التقليدية المألوفة بين القاعدة (البناء التحتى) والبناء الفوقى، وكذلك التمييز بين الواقعى والأيديولوجى، أو بين المادى والروحى، فالثقافة "اسم جمع" يصدق على أمور متباينة تضمها تسمية واحدة، ولا يعنى النقد كشف الإيجابيات والسلبيات، بل يشير إلى ما يقصده الفيلسوف "كانط" بالنقد وهو بيان الإمكانيات المتاحة والحدود التى ينبغى الوقوف عندها فى إنتاج أو استقبال الدلالات للممارسات التى تحمل معنى فى كل السياقات الثقافية ويتبدى ذلك فى إجراءات التفكيك والتحليل والتفسير. فمجال النقد الثقافى إذًا هو ما يسمى "الدراسات الثقافية" وهى مفهوم حديث نسبيا بما ينطوى عليه من دراسة الثقافات الرفيعة والشعبية والفرعية والأيديولوجيات والأدب وعلم العلامات، والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية، ووسائل الإعلام، والنظريات الفلسفية والاجتماعية ونحوها، على أن يتخذ من كل ذلك أدوات للتحليل والتفسير دون هيمنة لإحداها على سائرها، أو استبعاد متعمد لبعضها، بعبارة أخرى لا يمارس النقد الثقافى عمله وكأنه "خطاب" متخصص مثل الخطاب الفلسفى أو السياسى أو الاقتصادى إلخ. الذى يتناول الواقع القائم بمنظوره وأدواته، فلا يمكن التسليم بوجود واقع خارج الممارسات المولدة للمعنى، وهى جميعا وسائط ثقافية.

وهكذا ـ تنتظم الدوريات العربية الصادرة مؤخرا، وتطرح فى مجملها وتنوعها كذلك مجموعة من القضايا والموضوعات التى تقدم صورة مركزة للحركة الثقافية العربية، الآن وهنا.



اللغة العربية

ماجد مصطفى

فى عددها السابع (خريف ٢٠٠٢) تواصل مجلة **"اللغة العربية"** التى يصدرها المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، طرح قضايا اللغة العربية ومعالجة الموضوعات اللغوية والأدبية والنقدية ، وكما يقول مختار نويوات رئيس التحرير: "لابد من أن تتطور اللغة وتساير العصر وتكون قادرة على استيعاب المفاهيم الحضارية الجديدة وعلى تمثّلها تمثلا حقيقيًا يزيدها ثراء واستعدادًا لكل طارئ. لكنّ التطور المجدى واعٍ، مدرك لحقيقته ولسنن الطبيعة. أما أن يكون نتيجة لجهل أو قلة اكتراث فذلك وهْم وإيهام لا مراء فيهما. علينا أن نحافظ على سلامة لغتنا لأننا حماتها، ولنا أن نطورها وفقا للمتطلبات على أن نكون واعين لذلك كل الوعي".

يضم العدد مقالات متنوعة بين أصيل يبحث عن التجديد والتحسين ليساير العصر ويُستثمر بنجاعة؛ ومستحدَث يعبّد الطريق للتعامل مع الدخيل وبخاصة فى التكنولوجيا ومشاكلها؛ وأدبيات ولسانيات؛ وتعريف ببعض الآثار الأجنبية.

ففى مجال النقد الأدبى نجد ثلاث دراسات: الأولى للدكتور أبوالعيد دودو عن حركة العاصفة والاندفاع فى الأدب الألمانى كما ظهرت فى نتاج جوته وشيلر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وفى دراسة استكشافية للدكتور عثمان بدرى عن "الموقف الملحمى فى شعر مفدى زكريا" شاعر الثورة الجزائرية، يشير الباحث إلى: " إشكالية "الحرية" بوصفها هى الإشكالية المركزية الكبرى، التى تولدت منها أو تفرعت عنها كل الإشكاليات والمفاهيم المادية والمعنوية والروحية التى تنظم وتنتظم صيرورة الحياة الإنسانية. ولعله ليس من المبالغة فى شيء إذا قلنا إن كثيرًا من الثورات الجذرية الكبرى التى عرفها المجتمع البشرى قديمًا أو حديثًا، كان مبعثها ـ فى الواقع ـ غياب أو تغييب الحرية بوصفها قيمة إنسانية واجتماعية وحضارية ووجودية وانطلاقا من هذا المنظور فإن من بين أهم المعالم المرجعية للمجتمع الجزائرى معلم "الثورة التحريرية" الكبرى: ثورة الفاتح من نوفمبر ١٩٥٤ التى توجت مختلف أشكال المعاناة المادية والمعنوية والحضارية التى كابدها الشعب الجزائرى مدة قرن وثلث قرن من الزمن المأساوى المقيت الذى لا تزال آثاره ومضاعفاته المؤلمة قائمة إلى اليوم فى حياة المجتمع الجزائري".

وفى دراسة الدكتور مهدى أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكـون لمحمود درويش أنموذجًا"، يسترفد الباحث أجلى مقولات التفكيكية، ليتخذها مدخلا تتأسس عليه قراءته لقصيدة محمود درويش، وذلك نحو الحديث عن بنية القصيدة وتفكيكها، والتناص، وتعايشات المعاني، والرمزية والإرجاء، والدال العائم والمدلول المنزلق، يقول الباحث:

"الحق أنه يتعذر على أن أستقصى جميع جوانب المنهج التفكيكى ماضيًا مع جميع أعلامه وآرائهم وتفصيلاتهم الجزئية فى هذه الورقة، إذ إن لكل ناقد منهم تميزًا وسبيلا تكاد تقترن باسمه، ولا يعنى هذا أن ثمة مناهج يشملها المنهج التفكيكي، ولكنه يرمى إلى الإشارة إلى أن ثمة نقادًا متعددين فى المنهج التفكيكى يلتقون حول معالم رئيسة فيه، "كانتفاء المقصدية"، "وموت المؤلف"، ويختص بعضهم أو يتميز بمَعْلم يكاد يقترن باسمه، وذلك نحو "التناص" وشهرة كريستيفا وإفاضتها فى هذا الملحظ النقدي، وتودوروف وتعريجه على "الإسقاط" و"التعليق" و"الشعرية". ولم يفتنى أن هذا المنهج إنما هو حلقة فى سلسلة النقد الغربي، وليس حسنًا أن يتناوله الدارس بمنأى عن منطلقاته وخلفياته، إذ إنه منبثق من حضارة غربية، ومن حركة تبدأ بفصل النص عن حركة التاريخ والعوالم الخارجية".

وينتهى البحث إلى أن الذى يسترعى الخواطر فى نص درويش هو "تعدد المعاني"، و"التناص"، و"انفلات الدال من قيد المدلول"، إذ إن الشاعر يتميز بأنه يقيم علاقات دلالية غير مأنوسة، وهو يقصد هذا الباب قصد الأديب المجرب المتثبت، ومع هذا الانفلات من القيود المعجمية يصبح أمر تعدد المعانى متقبَّلاً ممكنًا".

وفى مجال اللسانيات نجد دراسة للدكتور صالح بلعيد عن تيسير النحو عند المجمعيين، ودراسة للدكتور عبد الجليل مرتاض عن التهيئة اللغوية للنحت فى العربية يستعرض فيها أولا دلالات المصطلح، ويتساءل: هل وجد النحت مصطلحًا لدى النحاة المتقدمين؟ ثم يبحث فكرة النحت عند سيبويه، ففى **الكتاب** نجد: "هذا باب الشيئين اللذين ضُم أحدهما إلى الآخر، فجعلا بمنزلة اسم واحد كعيضمور وعنتريس" وهذا النص - كما يقول الباحث - لا يبتعد عن معنى النحت، ثم إن علماء القرن الثانى الهجرى ظلوا يعدون المركبات الإسنادية، والإضافية، والعددية، والمزجية شيئين أو اسمين جعلا اسمًا واحدًا، وهذا ما عادت تقول به المدرسة اللسانية الوظيفية المعاصرة بل فى "**الكتاب**" نصوص أخرى تشير إشارة واضحة إلى معنى النحت فى العربية الجاهلية، فى المركبات الاسمية، ومن الجمل الفعلية، ومن الجمل الاسمية، ومن وحدتين لغويتين. ثم يتناول النحت فى العربية الجديدة ويقصد بها تلك التى عاصرت مجيء الإسلام ونزول القرآن ووضع العلوم، فى إيجاز، مع إيراد نص للخليل بن أحمد من كتاب **العين** للتدليل على أن الخليل كان أول من توقف بالدراسة عند ظاهرة النحت.

وفى العدد دراسات أخرى عن بنية النص الإشهاري، والترجمة فى تجربة المغرب العربي، وتجربة المجلس الأعلى للغة العربية فى وضع المصطلحات، والتجارب الراهنة حول حوسبة النصوص التى تعتمد عليها اللغة العربية، بالإضافة إلى دراسة مترجمة لنيد بلوك عن العرق والمورِّثات ونسبة الذكاء.



من حصاد عام ٢٠٠٢ ثلاث رسائل جامعية فى الأدب الإنجليزى

ماهر شفيق فريد

نوقش، خلال عام ٢٠٠٢، عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه فى الأدب الإنجليزى والأمريكى بمختلف الجامعات المصرية. وفيما يلى تعريف وجيز بثلاث من هذه الرسائل مما شاركت فى مناقشته.

تتناول الرسالة الأولى[1] قصيدة اللورد بيرون الملحمية الساخرة "دون جوان" (١٨١٩-١٨٢٤) من زاوية حضور صوتين متميزين فيها يتصلان بموضوع الحب والمرأة: الصوت الأول محبط، مكتئب، غاضب، طامح دائما إلى ما هو روحانى ومتجسد - إلى حد كبير - فى المرأة: هذا هو بيرون الرومانتيكى. أما الصوت الثانى فلا مبالٍ، طروب، يجد متعة فى الانحلال ويباهى به.

وتتألف الرسالة من تصدير وثلاثة فصول هى: (١) دون جوان فى التراث الأدبى: صورة مجملة (٢) حيرة بيرون: العماء والخنثى (٣) العماء والخنثى فى قصيدة بيرون "دون جوان"؛ تعقبها خاتمة ثم ببليوجرافيا.

فى الفصل الأول يبين الباحث كيف استخدم الكتاب الأوربيون، عبر القرون، أسطورة دون جوان من أجل الوعظ الأخلاقى. لقد نشأت أسطورته فى إسبانيا على يد الكاتب تيرسو دى موليينو (١٦٣٠) وتلقفها منه، فيما بعد، كارلو جولدينى، وبيير سكارون وموليير فى فرنسا، وتوماس شادويل فى إنجلترا، ومسرحيه و.ت.مونتكريف، وموزار فى أوبرا "دون جيوفانى" والفصل بمثابة مدخل إلى قصيدة بيرون يبين إضافته إلى الأسطورة وكيف جعلها أكثر غنى وتعقيدا.

أما الفصل الثانى فحص للقصيدة من حيث علاقتها بحياة بيرون وخبراته الشخصية ونظرته المتناقضة إلى المرأة بما تنطوى عليه من انجذاب ونفور، مدح وقدح.

والفصل الثالث تحليل للقصيدة بين أوجه الشبه بين الصراعات التى تصورها والصراعات داخل روح بيرون ذاته.

وفى "الخاتمة" ينتهى الباحث من تحليله للقصيدة إلى عدد من النتائج: (١) إن بيرون ظل دائما يطمح إلى ما هو علوى سماوى وإن ادعى العكس (٢) إن المرأة ظلت دائما سبيل الخلاص فى نظره (٣) إن جانبا منه كان، رغم ذلك، يكره المرأة ويعانى الإحباط والكآبة من جراء صدها (٤) إن تعلقه بمارى دفى محبوبة طفولته كان له نتائج نفسية مهمة بالنسبة لتطوره اللاحق.

وقد استخدم الباحث بعض مفاهيم علم النفس التحليلى عن ك. ج. يونج خاصة فيما يتعلق بمفهوم العماء، ووظائف المرأة فى اللاشعور الجمعى والذكرى، والانقسام بين الروح والمادة

داخل الذات الواحدة، مما منح الرسالة إطارا فكريا راسخا أشبه بالعمود الفقرى الذى يلم شتاتها. واستخدم كلمة "العماء" للدلالة على انقسام النقائض والمتعددات فى نفس الإنسان.

وتستعرض الرسالة آراء النقاد فى القصيدة منذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا وتناقشها. وتنتهى ببليوجرافيا جيدة وإن كان ينقصها بعض أشياء مثل كتاب الدكتورة نهاد صليحة (بالإنجليزية) عن **"مسرحيات بيرون**: قراءة فى سياق الحداثية" وهى - وإن تكن معنية بمسرحيات بيرون لا بقصائده - وثيقة الصلة بموضوع الباحث هنا من حيث تسليطها الأضواء على البعد الوجودى فى عمل بيرون وحياته.

وقد أحسن الباحث الاستفادة من رسائل بيرون وذكريات عارفيه وحقائق حياته والنساء اللواتى دخلنها. حبه لمارجريت باركر. ومارى تشوورث، وأوجستالى (أخته غير الشقيقة) وكارولين لام ومحبوبة طفولته مارى ف، وعلاقته فى زواجه غير السعيد بزوجته آنا بلميلبانك. وانتهى فى خاتمة الرسالة إلى أن شخصية دون جوان ليست من طراز أبطال الملاحم الإغريقية أو المآسى الإليزابيثية، وأن بؤرة الاهتمام فى القصيدة لا تتركز عليه وإنما بالأحرى على النساء اللواتى أحببنه (الفتاة اليونانية هايدى، إلخ...).

والباحث فى هذا يتفق مع نقاد سابقين (منهم ت.س. إليوت وأودن) رأوا أن شخصية دون جوان أقرب إلى السلبية، وأنه يُغوى أكثر مما يَغوى، وأنه أقرب إلى البطل - الضد فى الملاحم الفكاهية منه إلى البطل بمفهومه التقليدى.

والرسالة دراسة معمقة لقصيدة واحدة طويلة تحلل مسائل النغمة والمراوحة بين مستويات اللغة المختلفة وموقف المؤلف من بطله. وهى مكتوبة بلغة إنجليزية جميلة تمتاز بالحيوية والطلاقة، وتشكل إضافة إلى الدراسات الموجودة عن بيرون.

تتناول الرسالة الثانية[٢] موضوع الغضب فى ست روايات لاثنين من "الشباب الغاضب" فى إنجلترا خمسينيات القرن العشرين: كنجزلى إيمس (١٩٢٢ - ١٩٩٥) وجون دين (١٩٢٥ - ١٩٩٤) فى محاولة لدراسة أسباب هذا الغضب وتجلياته ونتائجه وذلك من خلال ربطه بالمناخ السياسى والاجتماعى والاقتصادى الذى ولده، وهذه الروايات هى: **جيم المحظوظ** (١٩٥٤) **وذلك الشعور غير المؤكد** (١٩٥٥) **يعجبنى الحال هنا** أو - إن شئت - "أنا مبسوط كده!" - (١٩٥٨) لإيمس، والإسراع فى الهبوط (١٩٥٣) **العيش فى الحاضر** (١٩٥٥) **اضرب الأب حتى يخر صريعا** (١٩٦٢) لوين.

وقد بيّن الباحث كيف أن حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية فى بريطانيا اتسمت بشيوع الشعور بالسخط والعقم وعدم تحقق الآمال، ومن ثم كان هؤلاء الشبان الغاضبون معبرين عن إحساس بالتمرد على قيم الشرائع العليا من الطبقة المتوسطة وأخلاقياتها. وأبرز الباحث حقيقة مؤداها أن أغلب هؤلاء الشبان الغاضبين جاءوا من الطبقة العاملة أو أدنى سلم الطبقات المتوسطة، وعاصروا غزو الاتحاد السوفيتى للمجر وحرب السويس (العدوان الثلاثى على مصر) فى ١٩٥٦. كذلك رفضوا النظام الطبقى وقيم دولة الرفاهية وكانوا أساسا نقادا لمجتمعهم.

والأبطال فى روايات إيمس ووين (أو ربما كان الأدق أن نقول: الأبطال - الضد) يفتقرون إلى حس الاتجاه والغرض المعنوى، ويثورون على ألوان الزيف والادعاء فى الحياة والمجتمع والأدب والفكر، ويتعاطفون مع الرجل العادى. وقد تناولت رواياتهم الطموح إلى الترقى فى السلم الاجتماعى، والعلاقات الإنسانية من زواج وصداقة وجنس وتنافس مهنى أو شخصى ومشكلة التكيف مع المجتمع.

وتتألف الرسالة من مقدمة وخمسة فصول وخاتمة وببليوجرافيا. وعناوين الفصول هى: (١) حركة "الشباب الغاضب". (٢) نظرية إيمس ووين فى فن القصة. (٣) جيم المحظوظ لإيمس

والإسراع فى الهبوط لوين. (٤) ذلك الشعور غير المؤكد لإيمس والعيش فى الحاضر لوين. (٥) يعجبنى الحال هنا لإيمس واضرب الأب حتى يخر صريعا لوين.

وقد أوضح الباحث نواحى التشابه بين إيمس ووين من حيث السن والطبقة ونوع التعليم والوظيفة (اشتغل كلاهما بالتدريس الجامعى إلى جانب الكتابة الأدبية والصحفية). وتلاقت آراؤهما حول عدد من قضايا الدين والسياسة والجنس، دون إغفال لنواحى الاختلاف بينهما.

وأحسن الباحث صنعا حين مهّد لدراسته بفصل عن آراء هذين الروائيين فى فن القصة وخيوطه وتقنياته بحيث كان هذا الفصل بمثابة الأساس النظرى لنقده التطبيقى. كما أوضح دينهما لأدب القرن الثامن عشر وذلك من حيث تأثر إيمس بالروائى والكاتب المسرحى هنرى فيلنج، صاحب "توم جونز"، وتأثر وين بالناقد والشاعر صمويل جونسون، كما أبرز علاقة الروائيين بزميلهما الشاعر فيليب لاركن.

وحرص الباحث على الرجوع إلى قصائد إيمس ووين والاستشهاد بها فهى جانب مكمّل لأعمالهما القصصية، وكلٌ من الشعر والنثر عندهما يلقى الضوء على صاحبه ويُحسب للرسالة أنها ربطت بين الجانب الأدبى والسياق الاجتماعى للكاتبين المدروسين، وبين روايات إيمس ووين ونقدهما الأدبى.

ويشوب الرسالة شئ من التكرار، كما يؤخذ عليها عدد قليل من الأخطاء اللغوية نُبه الباحث إليها ليقوم بتصويبها قبل إيداع الرسالة فى مكتبة الكلية.

تتناول الرسالة الثالثة[٣] بعض خيوط الفكر الوجودى كما تتمثل فى قصائد الشاعر البريطانى المولد الأمريكى الإقامة توم جن (ولد عام ١٩٢٩) وذلك من خلال دواوينه الخمسة الأولى: شروط القتال (١٩٥٤) حس الحركة (١٩٥٧) ضباطى الحزانى (١٩٦١) كاره البشر (١٩٦٥) مولى (١٩٧١).

وقد وطأت الباحثة لرسالتها بمقدمة لخصت فيها أهم مفاهيم الفكر الوجودى خاصة لدى الأديبين الفرنسيين جان بول سارتر وألبير كامي ومن قبلهما أبى الفلسفة الوجودية سورين كيركجارد الدانمركى، وسجلت دينها لنقاد سابقين أكدوا دين جن لهذه الفلسفة مثل جون ماندر. إن جن ينحو فى شعره منحى فلسفيا (حتى لقد دعاه البعض امتدادا للمدرسة الميتافيزيقية فى الشعر الإنجليزى فى القرن السابع عشر) وشعره زاخر بالأفكار وتوكيد أهمية الإرادة والاختيار المتعمد والصلابة فضلا عن حفاوته بالعلاقة الإشكالية بين البدن والعقل. وربما كانت قصيدته المسماة "فى حالة حركة" ـ حيث يصور شبابا متمردا يمتطى دراجاته البخارية ويرتدى سترات جلدية سوداء ونظارات شمسية على نحو أشبه بما نجده فى أفلام مارلون براندو أو ألفيس برسلى ـ هى أبلغ تعبير عن هذه الفكرة.

وتخصص الباحثة الفصل الأول من رسالتها لمناقشة فكرة الحرية عند جن وهى فكرة مركزية فى الوجودية السارترية بخاصة. وتنفى عن جن تهمة العدمية التى وجهها إليه عدد من النقاد، فمفهومه للحرية يتضمن قيما إيجابية ولا ينحدر إلى الفوضى، كما يقوم على فكرة القصدية وهى جزء من الفكر الفينومينولوجى عند هوسرل.

والفصل الثانى يعالج "مفهوم الآخر والحب الوجودى" حيث يقدم جن صورة دينامية للعلاقات بين الأفراد بما تشمل عليه من صراع أو رغبة فى التملك أو سادية أو ماذوكية أو لامبالاة. وركزت الباحثة على قصائد جن المسماة "المروض والصقر" و"إلى محبوبته الكلبية" و"كاره الجنس البشرى".

أما الفصل الثالث "الأصالة" فيؤكد حاجة الإنسان إلى خلق قيمه بنفسه، ويرفض فكرة الجبر المسبق، فالإنسان ـ فى الفكر الوجودى ـ هو مجموع اختياراته وأعماله ومواقفه، وهو فرد

يعيش تجربته الذاتية التى لا يمكن أن ينوب عنه أحد فى عيشها. وتتجلى هذه المفاهيم فى قصائد جن المسماة "فى مدح المدن" و "مرلين فى الكهف". وهناك مايسميه سارتر سوء الطوية أى محاولة المرء الفرار من مسئوليات الحرية أو التظاهر بأنه مجبر على سلوك درب بعينه. ويتمثل هذا فى قصائد جن "لعازر" و"حدث فى رحلة" وغيرهما.

وفى "الخاتمة" تدافع الباحثة عن جن إزاء تهم العنف المجانى وغياب اليقين والافتقار إلى صوت شعرى مميز ومحاكاة الذات فى بعض قصائده. وتذهب إلى أن شعره يرسم صورة للإنسان الحر المسئول الذى يشق طريقه فى عالم عبثى. وقصائده فى مجموعها تمثل نقلة من الإغراب فى الخيال إلى تقبل أكثر واقعية وأملا للذات والعالم. إن شعره مثقل بأفكار شبيهة بما نجده فى الفلسفة الوجودية وهى تنقل لب الفردية الإنسانية وترسم أفقا للحرية والتواصل مع الآخرين.

وقد أحسنت الباحثة صنعا بالتركيز على قصائد مختارة من خمسة دواوين فقط مما مكنّها من تناولها تناولا مُعّمقا، وبرهنت على معرفة طيبة بالفكر الوجودى فى القرن العشرين ـ خاصة فلسفة سارتر الوجودية الإلحادية ـ وعقدت مقارنات طيبة بين جن وأدباء آخرين مثل الماركيز دى ساد وييتس. واستفادت من مقالات جن النقدية والمقابلات التى أجريت معه كما تلقت منه خطابا مؤرخا فى ٢٤ يونيه ١٩٩٨ يلقى ضوءا على معرفته بالفكر الوجودى. وليت الباحثة تنشر هذا الخطاب على شكل ملحق فى نهاية الرسالة لما يلقيه من ضوء على تطور جن الفكرى عبر السنين.

وربطت الباحثة بين بدايات جن ـ حين كان أحد أعضاء "الحركة" فى خمسينيات القرن العشرين ـ وتطوره اللاحق. وقدمت تحليلا نقديا لعدد من قصائده، كما استفادت من نقاد جن السابقين مع تسجيل دينها لهم. وأبرزت تعاطفه مع اللامنتمين والمتمردين (كان جن جنسيا مثليا) وإن فاتها أن تذكر تأثره بناقدين كبيرين يقفان من الفكر الوجودى على طرفى نقيض هما: ف.ر. ليفيز البريطانى (وقد حضر جن محاضراته فى كلية الثالوث بجامعة كمبردج) وآيفور ونترز الأمريكى (وكان معلمه فى جامعة ستانفورد. وقد كتب جن قصيدة مهداة إليه ومقالة عنه).

الهوامش:

(١)الصوتان: مسألة الصراع فى قصيدة بيرون "دون جوان" للباحث هانى عبد الله البشير، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

(٢)الغضب فى روايات كنجزلى إيمس وجون وين للباحث رضوان جبر السبكى، كلية الآداب، جامعة المنوفية رسالة دكتوراه.

(٣)خيوط وجودية فى شعر توم جن فى الفترة من ١٩٥٤ إلى ١٩٧٦ للباحثة لمياء حامد الخواجة، كلية الآداب. جامعة المنوفية رسالة ماجستير.

تداخل الفنون فى الشعر لدى جيل الستينيات بمصر

فاطيما عبدالمطلب محمود

لم يعد الشعراء المعاصرون ينظمون قصائدهم كما كان يفعل شعراء العصر الحديث الذين نظموا قصائدهم بصورة تقليدية، وإنما قاموا بتشكيل القصيدة المعاصرة على رؤية فنية مركبة ومتداخلة؛ فقد أصبح الشاعر المعاصر يتناول أبعادا ويخوض حقولا لم يعهدها من قبل، ويواجه ـ نتيجة لذلك ـ صراعات وتصادمات بين أهواء وأفكار وإرادات لم يكن واجهها من قبل؛ مما حتم عليه أن يستوعب التجربة، ويتمثلها وجدانيا وفكريا من جهة، وفرض عليه وسائل وتقنيات أعمق تأثيرا للتعبير عنها من جهة أخرى. ومن ثم تفاعل الشعر بوصفه فنا له تقنياته ووسائله الفنية مع الفنون المجاورة تفاعلا حيا، وأفاد من أدواتها وتقنياتها فى تشكيل القصيدة المعاصرة حتى إن هذه الأدوات المستعارة أصبحت جزءا حيويا من الأجزاء التى تدخل فى صميم العالم الشعرى؛ ومن ثم كانت ظاهرة تداخل الفنون فى الشعر، وهذا يعنى أن دراسة الظاهرة الأدبية ينبغى أن تكون مرتبطة بالنتاج الشعرى من ناحية، والواقع الاجتماعى والثقافى الذى يفرضها من ناحية أخرى.

لذلك كله يطمح البحث إلى دراسة ظاهرة أدبية جديدة فى الشعر العربى المعاصر فى مصر، وهى ظاهرة تداخل الفنون فى الشعر؛ فقد فرضتها ضرورة منهجية على أساس أن معظم الشعراء المعاصرين أفادوا بشكل أو آخر من معطيات الفنون المختلفة، وأن الشعر لابد أن يتعامل معها من خلال تبادل التأثير والتأثر.

وقد آثرت استخدام مصطلح "الفنون" دون نعتها بصفة "الجميلة"؛ لأنى أخشى أن يخرج من هذا التعريف فنون أخرى ـ كفنون الطباعة ـ أفاد الشاعر المعاصر من معطياتها وأحرص على بيان علاقتها بالشعر ورصد تداخلها معه.

أما مصطلح "جيل" فقد دأب كثير من النقاد على استخدامه فى تصنيف شعراء الشعر الحر، بل إن هناك دراسات نقدية تتخذ من هذا المصطلح عنوانا لها[1]. ولعل من الضرورى القول "إن مفهوم الجيل هنا ليس مفهوما زمنيا، إن الجيل ليس انتماء للتاريخ أو الزمن فى تعاقبه سنوات وأجيالا، بل هو انتماء للرؤيا الواحدة التى تجمع هذه المجموعة من الشعراء فى نظرتهم إلى الشعر واللغة والحياة"[2]. ومعنى هذا أن جيل الستينيات لم تنته رحلته الشعرية عند نهاية عقد الستينيات، بل ظل ـ أكثره ـ حتى اليوم متصل العطاء، يتنقل بالشعر ويطوره من مرحلة إلى أخرى.

وقد حددت الدراسة بفترة الستينيات على الرغم من أن هذه الحقبة لم تشهد ميلاد ظاهرة تداخل الفنون فى الشعر؛ إذ وجدت بعض النماذج التى استعارت بعضا من تقنيات الفنون الأخرى

فـى نـتاج جـيل الخمسـينيات، أو ـ كما أطلق عليه ـ جيل الرواد، إلا أنها بلغت حدا من النضج لـدى جـيل السـتينيات جعـلها بمـثابة بدايـة لـبلورة ظاهـرة خطـت خطوات واسعة نحو الشيوع والتوظيف الفنيين.

ولم يسـتطع البحث بدوره أن يقف على نتاج شعراء الجيل كله، وإنما اقتصر على دراسة نتاج بعض الشعراء المصريين الذين تجسدت الظاهرة تجسدًا ملموسا فى أعمالهم الشعرية، وبخاصة لـدى أمـل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمد عفيفى مطر، وقد اقتصرت الدراسة على هذه المجموعة من الشعراء ليس لشيوع الظاهرة فى نصوصهم الشعرية فحسب، وإنما من أجل تعمـيق الدراسة والدقة فى التحليل والتناول. وفى هذا السياق حاولت الدراسة أن تأتى بالنصوص التى توحى بالمثل المطلوب إبرازه داخل الدراسة. وأن تتجنب الخوض فى النصوص الشعرية التى نالـت حظـا وفـيرا مـن التحليل والشهرة حتى باتت إضافة الجديد إليها أمرا شبه مستحيل، ولم يمـنع ذلك الوقوف أمام بعض النماذج المدروسة التى تمثل شاهدا أساسيا على التقنية المستعارة مع محاولة دراستها ـ قدر الجهد ـ من الزاوية التى تركز عليها الدراسة الحالية.

تشـتمل الدراسـة على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة؛ تحدثت المقدمة عن الموضوع، وسبب اختـيار وأهـم مـا كتـب فيه، والمنهج المتبع فى معالجته وحدوده الزمنية والفنية، واقتصاره على الشعر العربى المعاصر فى مصر فى فترة الستينيات.

ويعـرض الفصل الأول للشعر والفنون وهو جزء لايتجزأ من البحث. حيث إنه يفسر جزءا لا يسـتهان بـه مـن عـنوان البحث وهو "تداخل الفنون فى الشعر". فكان لزاما عليه أن يشير إلى الفـنون، وتعـريفها وعددهـا ومادتهـا وأنواعها، وعلاقة الشعر ـ موضوع البحث ـ بغيره من الفنون ومحاولـة تلمس العلاقة بين الشعر والفنون من خلال بعض النماذج من الشعر العربى القديم، التى يتضح فيها توظيف الشاعر العربى القديم بعض تقنيات الفنون المختلفة، وخاصة فن التصوير والفن القصصـى والدرامـى الـذى عـده المحدثـون نبـتا عصـريا ولـد مع البعث الجديد والحركة الشعرية الجديـدة. ومـن ثـم اهتم البحث بدراسة صلة الشعر العربى القديم بالفنون من خلال تحليل بعض الـنماذج والنصـوص الشـعرية الـتى لا تعـدو ـ فـى كثير من الأحيان ـ كونها مجرد نماذج فردية، استحضر فيها الشاعر العربى القديم حسه بوصفه فنانا للجمع بين شتات الفنون المختلفة.

تجدر الإشارة إلى أن تداخل الشعر مع الفنون لا يمثل ظاهرة منهجية فى العصر الجاهلى؛ إذ إن الـتراث العربى لم يظفر من العرب إلا بفن الشعر ـ أنسب أنواع الفن لطبيعة الحياة آنذاك ـ الـذى حملـت لغـته كثيرا مما تحمله الفنون من جمال وأسرار، فكان مرسم العربى وموسيقاه التى يتغـنى بهـا ومنحوتـته الخـالدة، ومسرحه الذى يسجل فيه صراعاته المتعددة ومن ثم مثل الشاعر العربى الجاهلى عصره، وبذل ما يمكن أن تصل إليه قدراته بقدر ما أتيح له، وألقيت تبعة التطور عـلى من يأتى بعده فى العصور التالية. أما تداخل الفن التشكيلى والموسيقى والغناء فيشكل ظاهرة فنية فى العصرين العباسـى والأندلسى؛ فقد أفاد الشاعر العباسى والأندلسى من تلك الفنون، وربما قصـد إلى اسـتعارة بعـض خصائصـها الفنـية قصدا فرضته عليه طبيعة العصر وتطوره، وشيوع هذه الفنون وانتشارها فى المجتمعين العباسى والأندلسى.

ثـم اتسـعت تجـربة الشـاعر المعاصر وتضخمت، وأصبحت أكثر تعقيدا وتركيبا؛ فلم تعد القصـيدة الـتى يكتـبها الشـاعر مجـرد أداة لإزجـاء وقـت الفـراغ، أو تصـوير المشاعر والأحاسيس فحسـب، بل أصبحت القصيدة وحدة فى بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية فى سبيل استكشاف الحقيقة أو مجموعة الحقائق الجوهرية. ومن ثم لم يكتف الشاعر بوسائل القصيدة الفنية وأدواتهـا التعـبيرية الـتى اسـتخدمها نظـيره قديمـا وإنمـا اتجه إلى أدوات جديدة من فنون أدبية يستعيرها من فنون أدبية مجاورة كالفن المسرحى والفن القصصى لتسهم فى تغذية الجانب الدرامى

فى القصيدة. كما اتجه إلى الفنون غير الأدبية يستعير منها أخص تقنياتها ليصب فيها تجربته الأكثر تعقيدا وتركيبا من سابقتها حينما رأى أنها الأقدر على احتواء التجربة وتجسيدها.

اتخذت الدراما فى نشأتها الأولى على أيدى اليونانيين من الشعر أسلوبا لها، حتى إن أول كتاب نقدى أرسى دعائم فن الدراما سمى بفن الشعر تأكيدا منه على الروح التى تجمع بينهما. أما العرب فلم يعرفوا الفن المسرحى إلا فى العصر الحديث، ومهما قيل عن وجود بذور درامية فى الأدب العربى القديم فإن المسرحية فن أدبى مستحدث فى الأدب العربى الحديث تأثرا بالآداب الغربية. وقد تطور الفن المسرحى حتى شهد تقدما ملموسا وأصبح يمثل جانبا لا يستهان به من النشاط الأدبى. بل أصبح عاملا مؤثرا فى الحياة الأدبية كلها، حتى إن الشعر ـ وهو من أعرق الفنون عند العرب ـ أخذ يستعير من الفن المسرحى بعضا من تقنياته الفنية، مما جعل البعض يعتبر هذه الاستعارة محاولة للوصول إلى مستوى البناء الدرامى لأن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامى.

تداخل الشعر مع الدراما تداخلا حيا تجسد فى استعارة تقنيات مسرحية خالصة مثل الصراع وتعدد الشخصيات والحوار والجوقة، وأحيانا البناء المسرحى بما يشتمل عليه من إشارات نثرية وتعليقات مسرحية.

ومن ثم عبر الشاعر ـ من خلال التقنيات المسرحية ـ عن علاقته بغيره من عناصر الكون المتعددة انطلاقا من كونه بؤرة له، ومحورا رئيسا من محاوره، ويجسد صلته بغيره مبرزا الصراع بينه وبين ذاته، وبينه وبين الآخرين، أو بينه وبين مجتمعه وخاصة أوضاعه السياسية والثقافية والاجتماعية التى يراها دائما فى سقوط وترد مستمرين ولا سيما أنه أخذ على عاتقه مهمة إصلاح المجتمع وأوضاعه المختلفة. وللتعبير عن مثل هذه التجارب أضرم الشاعر الصراع فى القصيدة ليمنحها إشارة وحيوية ويجعلها أقرب إلى الموضوعية التى تضفى عليها بعدا واقعيا يستطيع من خلاله أن يقنع المتلقى بوجهة النظر المطروحة التى قد تكون لها الغلبة فى نهاية الصراع/القصيدة.

والتعبير عن مثل هذه الصراعات والأفكار يقتضى أكثر من صوت لإبرازه، ومن ثم برزت تقنية تعدد الأصوات والشخصيات بصورة جلية مما يجعلنا نشير إلى صورها المتعددة فى النماذج الشعرية المختلفة وهى: انقسام صوت الشاعر إلى صوتين، وتعدد الضمائر، فهناك صوت الأنا وصوت الهى وصوت النحن وصوت الآخر وصوت الحضور وصوت الغياب إلخ، ثم تعدد الأصوات التى تأتى فى بعض النماذج غفلا عن اسم يعرف صاحبها أو إشارة تحدده اللهم إلا صوت الشاعر الرئيس المسموع فى القصيدة وصوته الداخلى الذى يحدده من خلال الأقواس أو الهوامش. وأحيانا تنفصل الأصوات عن صوت الشاعر ويشار إليها حينئذ بوصف أو ترقيم، فتبدو كأنها مجرد أدوار أو وظائف يعبر من خلالها الشاعر لينمى الجانب الدرامى فى النص. وأخيرا يأتى تعدد الشخصيات الذى يعد أقرب الأشكال إلى طبيعة الفن المسرحى لاتضاح طبيعة الحوار فيه؛ وفى هذه الصورة تبنى المسرحية على شخصيات ـ تراثية كانت أو خيالية أو معاصرة ـ تقوم بأدوارها عن طريق الحوار الذى يتنوع حسب مزاج كل شخصية والدور الذى تلعبه.

وقد استعان الشاعر بالإضافة إلى الصراع وتعدد الأصوات والشخصيات بإمكانية الحوار التعبيرية، ساعده على ذلك الاعتماد على الشكل الحر؛ إذ إنه يعطى مرونة تساعد على الأداء الحوارى فتجعله قريبا ـ وليس مماثلا ـ لمثيله فى فن المسرح.

أما الجوقة أو الكورس فعلى الرغم من كونها تقنية مسرحية خالصة، فقد استعان بها الشاعر المعاصر بوصفها تقنية أساسية أو ثانوية بغية إثراء القصيدة بتلوينات فنية وجمالية تتفق مع الرؤية الشعرية المعاصرة التى تتميز بتعدد الأبعاد والمستويات. هذا بالإضافة إلى التوجيهات المسرحية التى يكتبها المؤلف المسرحى ـ عن عمد ـ لتعوض غياب خشبة المسرح عن النص

المكتوب، أو لغياب الإشارة إلى المتكلم نفسه فيه. وقد يحدد بها المواضع التى تتكلم فيها الشخصيات المعينة ودور كل منها. واستطاع الشاعر أن يرسم من خلال هذه التعليقات والإشارات ـ كالمؤلف المسرحى ـ الأدوار وتبادل الحديث بين الشخصيات والخلفية المحيطة بها ليكسب قصيدته حركية درامية ولعل قصيدة: عن الحسن بن الهيثم لمحمد عفيفى مطر أوضح النماذج الموظفة الشكل المسرحى بتقنياته المختلفة مما أضفى عليها طابعا دراميا أزاح كثيرا من الفوارق بينها وبين المسرحية.

من الفنون المجاورة التى عمد إليها الشاعر المعاصر ليستعير بعض تقنياتها فى تشكيل النص الشعرى الفن القصصى بمعناه العام الذى يشتمل على القصة والرواية، وقد أفاد الشاعر من تقنيات روائية مختلفة أهمها تيار الوعى وأساليبه الفنية المتعددة وهى تيار الوعى والمونولوج الداخلى وتيار الوعى عن طريق الأقواس التى تشير إلى أن ما بداخلها مستوى يختلف عما بخارجها.

وقد استعارت القصيدة المعاصرة التداعى الحر وأبرزته فى عدة أشكال منها الصور المتلاحقة الواحدة تلو الأخرى من خلال وعى الشخصية المتحدثة التى قد تكون الذات الشاعرة أو شخصية أخرى غير الشاعر وخاصة النماذج المستعينة بالبناء القصصى. وقد يتجسد تيار الوعى فى صورة أخرى يمكن أن نطلق عليها تداعى الذكريات "حيث تتداعى فى ذهن الشاعر عندما تكون التجربة المعبر عنها تجربة ذاتية، أو فى وعى الشخصية المتحدثة فى القصيدة. وفى هذه الحال تتداعى الذكريات على وعى المتحدث فيخرجها بصورتها التى تدفقت بها من الذاكرة واستدعاها موقف مماثل أو حالة مشابهة أو شئ محيط بها فى العالم الخارجى.

لم يكتف الشاعر المعاصر ببيان ما يدور فى وعيه ووعى أبطاله باستخدام تقنية تيار الوعى الروائية، بل استعار تقنية أخرى ليزيح النقاب بها عن مرحلة اللاوعى وهى تقنية الحلم التى تعد من العناصر الجمالية التى تثرى البنية القصصية وتساعد على نمو الحدث حينا وتغيير مساره حينا آخر، سواء أكان هذا الحلم رؤيا منامية تكشف لرائيها أبعادا جديدة ما كان ليعرفها فى وعيه فستبين له عن طريق اللاوعى، أو حلم يقظة يحقق فيه من الأمنيات ما لا يستطيع تحقيقه فى يقظته، ويستشرف به بعض آفاق المجهول الذى يتمنى حدوثه. ومما يجدر الإشارة إليه فى هذا المقام أن بعض شعراء الفترة المدروسة كانوا كثيرا ما يعنونون قصائدهم بلفظ رؤيا أو حلم إشارة إلى اتخاذ الحلم أداة فنية تسهم فى نمو الحدث أو تكشف عن الصراع المحتدم فى نفس الشاعر، أو إيماء بأن القصيدة ترد فى صور لغوية متتابعة قد لا تترابط مفرداتها، فتكون أشبه بمشاهد الحلم الكابوس التى تدور فى عالم اللاشعور.

من الممكن أن يكون العنوان أحد التداخلات أو التأثيرات التى تأثر بها فن الشعر بالفن القصصى؛ فالقصيدة حديثة العهد بالعنوان؛ لأن فكرة العنوان لم تطرح فى القصيدة القديمة إلا فى حالات شديدة الندرة؛ فقد مضى العرف الشعرى لأكثر من خمسة عشر قرنا دون أن يفرض على النص الشعرى عنوانًا يميزه عن غيره من نصوص الشاعر الواحد أو الشعراء الآخرين ثم تطورت فكرة العنوان على يد شوقى الذى اهتدى إلى فكرة العنوان المحدد للإشارة إلى القصيدة المعينة من خلال جمل قصيرة تامة أو غير تامة. ونهج الشعراء نهجه إلى نهاية الثلث الأول من القرن العشرين ليصير العنوان بعده محددا وله مكان من الأهمية فى إبداع القصيدة، بعد أن أصبح جزءا عضويا لا يستطيع أحد فصله أو إهماله عند التعرض للقصيدة فهو يقوم بدور الدليل الهادى فى دروب القصيدة المتشابكة.

ولم يعد العنوان مقتصرا على الإشارة إلى تسمية القصيدة فحسب بل اتسع مجاله فأصبح يشير إلى مجموعة القصائد أو ما يعرف بالديوان وأحيانا يشير العنوان إلى مجموعة الدواوين أو ما

يسمى بالأعمال الشعرية ومن ناحية ثالثة تسرب العنوان إلى مقاطع القصيدة الواحدة، وتعددت الأنماط الإشارية إليها، فوجدنا العنوان فقط، أو الرقم الرياضى بمفرده أو هما معا وحينئذ يمثلان أو يشبهان إلى حد ما فصول الرواية فى الإشارة والترتيب ومن ثم تقترب القصيدة من روح السرد القصصى أو الروائى.

وقد استعارت بعض القصائد البناء القصصى بما يشتمل عليه من عناصر القص ومقوماته مثل الحدث والشخصية والراوى والزمان والمكان، أو بعض عناصر القص الأسلوبية مثل السرد والحوار إلا أنها لم تخرج عن إطار الشعر إلى ما يسمى بالقصة الشعرية؛ إذ لم يكن الهدف منها إنشاء قصة طريفة يستمتع بها المتلقى ولم تكن أهميتها فى ذاتها، إنما جاءت تمثيلا لرؤية الشاعر.

تأثر الشاعر المعاصر بالفن التشكيلى تأثرا قد يكون مباشرا أو غير مباشر بعد أن أصبحت القصيدة فى كثير من الأحيان تخاطب العين قبل الأذن، ومن ثم أصبح من مهامه الأساسية الاهتمام بتشكيل القصيدة البصرى، ولذلك كان لزاما عليه الإفادة من الفنون التشكيلية التى تتعامل مع البياض المتمثل فى اللوحة أو الصفحة. مما جعل الشعر أكثر ارتباطا واتصالا بفن الرسم، إلى حد بلغ به أن يُتلقى ويتأمل كما لو كان ضربا من ضروب الفن التشكيلى، وتمثل هذا الارتباط لدى الشاعر فى مظاهر عدة منها: اختيار العنوان وتلاشى الزمن وأدوات الربط فى القصيدة ليحل محلها تجاور الصور أو اللوحات مكانيا كما هو الشأن فى اللوحات التشكيلية وكذلك تطعيم الدواوين والقصائد بالرسوم التشكيلية الدالة. ولم يبلغ التداخل بين الشعر والرسم التشكيلى هذا الحد، بل تعداه لتصبح القصيدة لوحة فنية تشكيلية قوامها الكلمات والصور، وأخيرا لم يغفل الشاعر دور اللون فى إثارة المشاعر والأحاسيس وفى التعبير عن كوامن النفس وأشجانها وأحزانها.

لما أضحت القصيدة تخاطب العين دون الأذن، فقد انتقلت من الإيقاع الشفوى إلى الإيقاع البصرى، ولما كانت القصيدة المسموعة تعتمد على الوقائع النظمية كالنبر والوقف، كان على الشاعر الاستعاضة ببدائل مرئية مكتوبة تناسب التلقى بصريا. وقد وجد ضالته فى فنون الطباعة الحديثة ولا سيما الشكل الطباعى، فتجلت هذه الإفادة فى عدة مظاهر منها توزيع البياض والنقط اللذين استعاض بهما عن الوقف الصوتى، والتشكيل الهندسى لكلمات القصيدة وسطورها وفقراتها، وكذلك علامات الترقيم التى أضحت مؤشرات بصرية تنوع من التنغيم الداخلى، بل يمكنها أن تتحكم تحكما كاملا فى التنغيم الذى يحدد المعنى. ومن ثم تغدو علامات الترقيم فى النص الشعرى مؤشرات بصرية غالبا ما تسهم فى إنتاج الدلالة أو اتساعها حينا وتعبر عن معنى نقيض حينا آخر، هذا بالإضافة إلى ما تضفيه من جمال على مستوى التشكيل البصرى.

وأخيرا ما يمكن أن يسمى بأهداب النص أو أعتاب النص الذى يشير إلى عناوين الدواوين والافتتاحيات والإهداءات وعناوين القصائد، وأرقام المقاطع وعناوينها، والهوامش، واللافتات التى يلجأ إليها الشاعر أحيانا لترشد القارئ إلى فهم النص الشعرى بالإشارة إلى المصدر المستمد منه موضوع القصيدة، أو النص ـ النثرى أو الشعرى ـ الذى تناصت معه القصيدة وقد تكون هذه اللافتات داخل بنية القصيدة أو خارجها.

وإذا نظرنا إلى تأثير الفن السينمائى على الشعر، فإننا نلاحظ أن الشاعر استمد منه بعض تقنياته الفنية ليثرى قصيدته ويهبها خصائص فنية جديدة تتجلى ـ فى أوضح صورها ـ عندما يحاول الشاعر كتابة أو نقل مشهد مرئى وتصوير حركته على نحو يثير عين المتلقى وفكره، ويجعله يتابع الحدث بوصفه فعلا مرئيا كما لو كان مشهدا سينمائيا متحركا. ولعل أبرز التقنيات المستعارة من الفن السينمائى تقنية المونتاج بأنواعه المختلفة وأساليبه المتعددة كالمونتاج الطولى والمونتاج على أساس الترابط أو التناقض. وكذلك السيناريو الذى يشتمل على بعض التفصيلات التى تخلق الأحداث وتنميها. وأخيرا التصوير بما يمتلكه من زوايا رصد متنوعة ولقطاعات مثيرة

تكسـب الحدث حيوية وحركة بالإضافة إلى القطع أو إيقاع الفيلم، والتلاشى والمزج اللذين يميزان التصوير السينمائى.

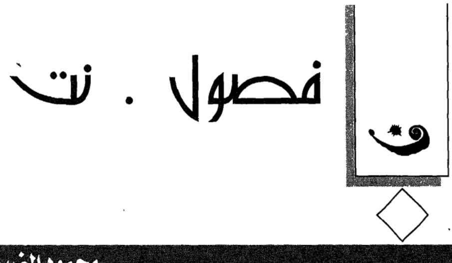
تفاوت الشعراء فى حظهم من الإفادة من الفنون المختلفة تبعا لثقافتهم وتوجهاتهم الفكرية والسياسـية؛ فكـان أمل دنقل أكثرهم استعارة لتقنيات الدراما والسينما تماشيا مع رؤيته الشعرية، فهـو يعـبر ـ فـى جـل شـعره ـ عن قضيتين أساسيتين هما قضية الصراع العربى الصهيونى وقضية المثقف والسلطة. وكان فاروق شوشة أكثر حرصا على توظيف الحوار والمونولوج الداخلى بما يناسب طبيعـته الرومانسـية. بينما مال أبو سنة إلى استعارة البناء القصصى الذى يتفق ونشأته الريفية. أما محمـد عفـيفى مطـر فقد آثر أن يكون له منهج متميز فى تشكيل القصيدة، فكان أكثرهم إفادة من تقنيات الفن التشكيلى بما يوافق شخصيته المتعالية المتفردة.

الهوامش :

(٭) رسالة ماجستير قدمتها الباحثة لكلية دار العلوم بجامعة القاهرة.

(١) مـن ذلك دراسة جلال العشرى: **جيل وراء جيل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٨، وقد تحدث فيها عن جيل الخمسينيات والستينيات والسبعينيات.

(٢) **الشعر العربى المعاصر فى العراق**، د. على جعفر العلاق، معجم البابطين، ١٩٩٥ مج ٦، ص٣٢١.



محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

المجلات الأدبية الالكترونية تفرض هيمنتها :

فـى تطـور سـريع غـدت الشبكة الدولية للمعلومات (النت) هى البديل الأسرع والأسهل للنشر، وبخاصـة فـى مجـال الأدب والـنقد والشـعر والقصـة ، وفـى تطـور أخـير ظهـرت مجموعـة من المجلات المتخصصـة والـتى تصـنف نفسـها بدايـة بوصفها مجلات الكترونية ـ أى لا تصدر إلا على النت ، وليست لهـا نسخ مطـبوعة ، وهـو مـا يمـثل سـهولة فى الاطلاع ، ومن ثم الاحتفاظ بالمادة المنشورة على صفحاتها مكـتوبة ، ممـا يسـهل معـه حفظهـا عـلى الكمبـيوتر مباشـرة ، واستدعاؤها عند الحاجة إليها ، إضافة إلى سـهولة الاحـتفاظ بكافـة أعـداد المجلة فى شكل الرابط فقط (العنوان الالكترونى) ، والدخول على النت عـند الحاجـة إلى مطالعـة عـدد أو الرغـبة فـى تحمـيل موضوعات منه على الكمبيوتر . وقد تعددت هذه المجـلات بحيـث صارت من الكثرة بما لا يمكن معه حصرها جميعا . ولعل أشهر هذه المجلات وأكثرها انتشارا المجلات التالية :

- أفكار :

http://www.afkaronline.org/arabic/qui.html

والـتى تعـبر عـن نفسـها قائلـة : نحـن مجموعة من المثقفين والباحثين والجامعيين التونسيين ، نخـتلف أجـيالا وخلفـيات فكـرية وتصـوّرات ورؤى ، ولكننا اجتمعنا على "أفكار" هذا الفضاء الالكترونى الـدورى والحـر لـيكون مسـاحة لـنا ، ولغيرنـا ، لتـبادل وجهـات الـنظر وإقامـة الحـوار المعمـق والجـدل الديمقراطى المنفتح على أساس من مسؤولية الفكر ، والاحترام المتبادل وتقبّل التعدد والاختلاف.

فالقضـايا الـتى تعيشـها بلادنـا وهـى تبـنى نفسـها مـن الداخـل ، وتـتأثر وتتفاعل مع تحوّلات الخـارج العمـيقة ، تحـولات فـى السياسـة والاقتصـاد وفـى العلـوم والاتصـال ، تحولات فى فكر الإنسان ومعاشـه ، تحـولات فـى نظـرته إلى ذاتـه وإلى غـيره وإلى الكون أجمع ، كل هذا يطرح رهانات وتحديات كفيلة بإثارة فكرنا واستحثاثه على تأملها ودرسها والنظر فيها لنقول فيها كلمتنا :

كـلمة نـأمل أن تكـون عـلى قـدر من الحرية والمسؤولية ما كفيل بأن ينهض بأعبائه كل مثقف ، يعـى أن مـا تعالت به بعض الأصوات من انتهاء دور الوسائط التقليدية ، من مثقفين وغيرهم ، بين الفضاء السياسـى والمجـال المجـتمعى هـو إنكـار لطبيعته وطبيعة دوره وحجم مسؤوليته ومحاولة لجرّه إلى دائرة قبول الفكر الواحد الأوحد.

"أفكـار"... مجلـة التـنوير... والفكـر الـنقدى الحديـث... مجلـة الألفية الثالثة التى تبحر فى شبكة القضايا الساخنة بأدوات ومنهجية وأقلام هادئة .

- الإبداع:

http://www.alarweqa.net/eb/stories.php

"" دوريـة الكترونـية تعنى بالإبداع والمبدعين. تحرر وتقرأ عبر الانترنيت، وهى ليست نسخة الكترونـية لدوريـة مطـبوعة . وهىمفـتوحة لجميع المبدعين فى المجالات التى تعنى بها. والتى تعبر عن موقفها بقولها :

طموحـنا فـى إبـداع أن نقـدم شـكلا مـن أشـكال الصـحافة التفاعلية، لذا فإن جميع النصوص المنشـورة فـيها يمكـن أن يعلـق عليها القراء. نعتقد أن الوقت قد حان ليلتقى المبدع العربى بمتلقيه وجها لوجـه، بعـيدا عـن سـلطة المشـرف على البريد وتشذيبه. بعض تعليقات القراء قد تكون جارحة، أو غير مهذبة، ونحن نعتذر عن ذلك مسبقا.

المـواد المنشـورة فـى "إبـداع" إمـا مكـتوبة خصيصـا لها أو منقولة عن مواقع إخبارية وصحفية وثقافـية عربـية عـلى الانترنيـت. فـى حالـة المـواد المـنقولة نحرص على ذكر المصدر، وإن حدث سهو، نـرجو عـدم اعتـبار الأمـر قرصـنة فكـرية، لأنـنا نعـيد نشـر المـواد مـن مـنطلق الرغـبة فـى إشاعة العمل الإبداعـى فـى مجـتمع لازال مكـتويا بالأمية والجهل والفقر كمجتمعنا العربى. من حق المواطن العربى أن يحصـل عـلى المعـرفة دون تكـبد أعـباء ماديـة (ملايـين العـرب يوجـدون دون مرتـبة الفقر المدقع حسب الإحصـائيات العالـية)، ومـن حـق المـبدع العـربى أن يحظـى بالانتشـار والشـهرة والتلقين، ومن واجب الحكومات ووزارات الثقافة أن توفر للمبدع العربى عيشا كريما وحياة مستقرة مريحة.

- أقلام الثقافية :

http://www.aklaam.com/

الـتى تصـدر شـهريا عـلى شـبكة الإنترنـت مـن فلسطين وتهدف– كما تعلن عن نفسها – إلى تأسـيس منـبر حـر لا يطـبق نظـام الـرقابة المتسـلطة عـلى أعمـال المبدعين. وتهدف لإنشاء شبكة ثقافية تواصـلية مـن الأدبـاء والمـثقفين العـرب عـلى اخـتلاف أعمـارهم،و تبـنى الأقلام الشابة المبدعة، وتسليط الضـوء علـيها. والمسـاهمة فـى تصـحيح المفاهيم الخاطئة، ونشر الوعى الفكرى بين رواد المجلة.وتجسيد الهويـة الفلسـطينية عـلى شـبكة الإنترنـت.والمسـاعدة فـى تلبـية احتـياجات الباحـثين بمعلومات نوعية ونـادرة، وهـى تسـتقبل مشـاركات فـى المجـالات الآتـية: (الشـعر، القصـة، المقالـة، الخاطـرة، الفـن التشـكيلى، الدراسـات المتخصصـة، وتحـتوى عـلى موسوعات مختلفة مثل: (التاريخ الإسلامى، العقائد والأديـان، الشـعراء والقصـائد، وقـد زودت بمحطـات خدمـية مـثل :المكتبة، البرامج الثقافية، الأخبار، بريد أقلام، إضافة موقع ثقافى، إضافة خبر ثقافى.

- أنهار الأدبية :

http://www.anhaar.com/nuke/index.php

مجلـة شـهرية للشعر، والأدب، والثقافة والفن، والتى تبدأ موقعها برابط طريف للمبتدئين فقط: (دورة تعلـيم كـتابة الشـعر الشـعبى بطريقة بسيطة عبر البريد الالكترونى– دروس سهلة مميزة .....) ، وتخصـص المجلـة نفسـها فـى الإبـداع الفصـيح والقصـة القصـيرة والشعر الشعبى . وتعتبر أنهار الأدبية مجلـة أدبـية الكترونية تصدر مباشرة عبر شبكة الإنترنت ومتخصصة فى الشعرين: الفصيح والشعبى كما أنها تشكل ملتقى أدبيا يضم الكلمة الصادقة والطرح الأدبى الجاد .

- غابة الدندنة :

http://www.geocities.com/alauddin70/poems.htm

مجلـة الكترونـية تعـنى بشـؤون الأدب العربى وقضاياه، وتضم أبوابا عن : واقع النص المعاصر، وميراث الـنص، وصـهيل القصـائد، والشـعر الفصيح والشعر اللهجى، والمسرح، والرواية، والأدب المترجم (أو ما

تسميه بالمترجمات) . والقصة ، ومداخلات نقدية . والدراسات والبحوث ، وبريد للكتاب والأدباء ، وقسما عن أخبار المعرفة والإبداع .

- شظايا أدبية:

http://www.shathaaya.com/mag/index.php

والتى تعد وكالة أنباء مصغرة للشعر ، وتضم قسما خاصا بأخبار الشعر والشعراء ، وإصداراتهم والدراسات النقدية حولهم ،ومشاركاتهم الإبداعية فى المنتديات والمؤتمرات ، و قسما للقصائد الصوتية ، وقسما آخر لدواوين شعراء صدرت حديثا ، أما منتديات شظايا فإنها تنقسم إلى : منتدى الشعر الشعبى (قسم المحاولات) ، ومنتدى الشعر الفصيح (قسم المراجعة) ، ومنتدى الفكر والأدب (قسم الرسائل) ، ومنتدى النقد الأدبى (الذى يحوى ٤٥٩ دراسة ومشاركة نقدية) ، ومنتدى المقال ، ومنتدى المحاورة ، ومنتدى الفكاهة ، إضافة إلى قسم يحمل اسم استفتاءات مستمرة يحوى سباق الشعر وسباق الشعراء ، وقسم تحت اسم أجمل الأبيات ينقسم إلى الأبيات الشعبية وأبيات الفصيح والأبيات الطريفة والأبيات السياسية ، وأرشيف للمقالات والمواضيع .

- هجير:

http://www.hageer.com/

وهى متخصصة فى الشعر ، وتضم قسما عن مشاركات الزوار وآخر لشاعرات الخليج ، وآخر للمعلقات السبع . إضافة إلى منتدى أدبى تفتح من خلاله إمكانيات نشر الإبداع الشعرى والخواطر الأدبية ، وتبادل الآراء حوله من قبل الأعضاء والزوار . وقسما بعنوان أجمل الأبيات ، يضم مختارات من الشعر العامى والنبطى ، وقسما آخر بعنوان أقوال عاشت (عبارة عن مقولات حكمية وإن لم توثق بمرجعها) .

- نيفيس:

http://www.amude.de/amude/erebi/ramyari/ramyari5/ekrebazin.html

التى تصدر بالكردية والعربية ، وتخصص مواقع لكل من الشعر والقصة والفن والموسيقا والنقد والترجمة (وفيه تتم ترجمة بعض الأعمال الإبداعية من شعر وقصة من اللغات العالمية) ، والنصوص (وهى عبارة عن نصوص مقتبسة من أعمال) ، وتولى المجلة عنايتها الخاصة بالروائى سليم بركات الكردى الأصل ، ويمكن من خلال أقسامها نشر الإبداعات وتلقى الردود حولها ،وتعتبر المجلة ترجمة لحركة الأدب الكردى والدراسات النقدية المصاحبة له .

- أفق :

http://208.185.82.137/

والتى تخصص جانبا للشعر الشعبى ، وتبدأ موقعها باستعارة مقولة بارت : اللغة ليست زادا من المواد بقدر ما هى أفق . وهى مجلة أدبية ثقافية شهرية مستقلة تصدر على الإنترنت فقط ، وكما تعبر هى عن نفسها بقولها إنها : جسر لعبور المسكوت عنه فى التاريخ والواقع ، وتخصص المجلة أقساما للعدد الحالى ، والأعداد السابقة ، وملفا للقدس ، وآفاق أخرى ، ومكتبة أفق التى تضم نصوصا كاملة وكتبا فى القصة والرواية والشعر والمسرح والدراسات النقدية ،ويضم الأخير النص الكامل لكتاب فى الشعر الجاهلى للدكتور طه حسين.

- معابر:

http://maaber.50megs.com/index.htm

وتضم أقساما للكتب والقراءات ، والشعر والفن ،ومكتبة للكتب ، والأدب ، وعلم نفس الأعماق .... إلخ ، وتنقسم أبوابها إلى : معابرنا (ويضم أبوابا مثل : منقولات روحية - أسطورة - قيم خالدة - إضاءات - إبستمولوجيا - إيكولوجيا عميقة - علم نفس الأعماق - أدب - كتب وقراءات - فن) ، وتضم دليلا يسهل محرك البحث يسمح بالبحث حسب الأحرف الأبجدية أو الموضوعات أو الإصدار أو

التاريخ، ويشمل الموقع كذلك قسما بعنوان مواقع هامة يشمل روابط عن : مواقع روحانية، مواقع علم باطن، مواقع إيكولوجية، مواقع مجلات، مواقع دور نشر، ومواقع متفرقات .

- عشتار :

http://www.aushtaar.net/

وتهتم بالأدب والشعر والفن، وتضم أقساما عن:الشعر(أكثر من ١٥٩ نص شعرى ومجموعات تتنوع بين التفعيلى والنثر) – القصة (وتضم أكثر من ١٦٥ مجموعة قصصية) – فنون (الفن التشكيلى حوالى ٣٣ لوحة، والتصوير) – المقالة – النقد (ويضم أكثر من عشرين دراسة نقدية متخصصة مزيلة بالمراجع والإحالات)، وقسما للحوار يحوى منتدى أدبيا يضم مشاركات الأعضاء التى تتنوع بين النقد والأدب والإبداع والقضايا المتعلقة بها .

- جسد الثقافة :

http://www.eqla3.com/vb2/index.php

والذى يضم منتدى للقصة القصيرة والرواية، وآخر للشعر الفصيح،وآخر للفن، وغيره للفكر والفلسفة، ومنتدى للتصوير الفوتوغرافى، والفن التشكيلى، والمنتدى الشعبى الذى يضم قصائد ونصوص عامية بلهجات متنوعة، وقسما بعنوان المنتقى من فرائد المنتدى يضم موضوعات متنوعة، ومنتدى بعنوان الكشكول يضم حوارات وآراء ووجهات نظر فى موضوعات مختلفة، وقسما بعنوان مكتبة الجسد يضم مقتطفات وفصول من كتب .

- الإبداع العربى :

http://www.arabiancreativity.com/

التى تتنوع أقسامها بين الفنون والأدب والشعر والإبداع العلمىوالعلوم الإنسانية والإشراقات والهمسات، وتنشر إبداعات رواد الفكر والأدب والثقافة فى الوطن العربى، وفى قسم الأدب يوجد ما يشبه ببلوجرافيا للكتاب والأدباء، أما قسم الشعر فإنه يتنوع بين شعراء الكلاسيكية وقصيدة النثر بدون تصنيف، ويحوى الإبداع العلمى دراسات متنوعة بين الأدب والثقافة .

- الإقلاع :

http://www.eqla3.net/Majallah10/pages/index1.htm

التى تخصص جانبا للشعر الشعبى والثقافة والفن، وإن كانت موضوعاتها وأقسامها تتنوع بين السياسة والفضفضة الحرة، والكاريكاتير والصحافة، وتحت المجهر، وتتميز المجلة بطرافة طرحها، وحريته فى آن؛ فهناك أقسام تحمل عناوين : مقلع معتق، مقلع بقراطيسه، صورة مقلعة و وهى أبواب ثابتة فى المجلة .

- ملكة سبأ الثقافية :

http://rawasy.net/sabaqueen/index.htm

أول مجلة ثقافية الكترونية يمنية، والتى تصف نفسها بأنها مشروع التواصل الثقافى العربى، وتضم أقساما تحت عناوين : الشعر – القصة– المسرح– نقد (ويعرض للدراسات النقدية)– كتابات(ويعرض لمشاركات الأعضاء والزوار ودراساتهم) – إصدارات – المكتبة العربية (وتقدم فيه ملخصا لإصدارات حديثة)،من الأدب العالى ، وفى الافتتاحية تعلن المجلة عن اعتزامها نشر : كتب روائية وفكرية وغيرها على حلقات مسلسلة .

- مسرحيون :

http://home.planet.nl/~algab000/

وهى متخصصة فى المسرح فقط، وتضم أقساما تحت عناوين : مقالات مسرحية– مسرح المنفى– نصوص مسرحية– المسرح العربى– مسرحيون، وتعلن المجلة عن رغبتها فى جمع أغلب ما كتب أو سيكتب من نصوص مسرحية ونقد مصاحب لها فى مكان واحد، لكى يتسنى للدارسين

والمعنيين الوقوف على الدور الذى لعبه المسرح فى بيان الوعى السياسى والثقافى وما هى المراحل التى مر بها عبر تعسف السلطات وحجب بريقه فى أغلب الأحيان.

لذا تدعو المجلة كافة الكتاب والمهتمين بنشر النتاج المسرحى فى موقعها وفى كافة المجالات ومنها التى نشرت سابقا أو التى لم تنشر.

- المسرح دوت كوم :

http://al-masrah.com/

مجلة الكترونية تهتم بالمسرح و الفنون، تصف نفسها بأنها جسر للتواصل بين المسرحيين العرب، وأبوابها: أبيض و أسود- أخبار- مهرجانات وفعاليات- مقالات- المسرح التجريبى- بريد القراء- بعيدا عن المسرح- دراسات وأبحاث- حصاد الصحف- حوارات- عروض مسرحية - فرق مسرحية- وجهات نظر- نصوص مسرحية- كتب ودوريات، بالإضافة إلى منتدى للحوار وتبادل الآراء، والمجلة ترحب بالمساهمات فى كل الأبواب السابقة بعد التسجيل فى الموقع كعضو مشارك، أو متصفح .

- القصة العربية :

http://www.arabicstory.net/

وهو موقع متخصص فى القصة، يرحب بالكاتب الذى ينضم إلى الموقع لأول مرة، ويتم فتح صفحة له تحت اسم بلده، و توضع بها سيرته الذاتية، و ينشر معها عمل واحد .. ثم يتم نشر بقية الأعمال الأخرى فى فترات مناسبة لهم، ويحدد الموقع ضوابط النشر فيه، بأن يرفق المبدعون الجدد بمشاركاتهم سيرهم الذاتية : الاسم الكامل، البلد، سنة الميلاد،العنوان البريدى، هاتف - أو هواتف الاتصال،المؤهل التعليمى، الإصدارات، و المشاركات،الصورة الشخصية (حسب الرغبة) ،ويحدد الكاتب المعلومات التى يرغب بنشرها مع قصصه، و المعلومات التى لا يرغب بنشرها . ويتعهد الموقع بنشر نصوص أعضائه كما ترد منهم، دون تصحيح أو تدخل .

- عربيات :

http://www.arabiyat.com/ash3ar/face.htm

التى تعد أول مجلة عربية نسائية على النت، وتخصص جانبا للشعر والإبداعات الشعرية الحديثة، وجانبا للثقافة والفن، والمواهب الشابة، والفنون التشكيلية، وبها صالون أدبى وشعرى يمكن من خلاله نشر الإبداع وتلقى الردود عليه، ومنتدى أدبى يسمح بتبادل الحوار وطرح وجهات النظر المتعددة .

- أجواء عابثة :

http://samer.aklaam.com/

مجلة الكترونية أدبية فلسطينية، تضم الأبواب التالية : قصائد وطنية ، قصائد عاطفية، قصائد منوعة، مشاركات الأصدقاء (والتى تتنوع بين القصة والشعر والرواية)، رؤى نقدية، مقالات فكرية، قصة قصيرة .

- الاغتراب الأدبى :

http://www.alightirab.cjb.net/

والتى تعنى بأدب المغتربين خاصة، وتصدر باللغتين العربية والإنجليزية، حيث تقوم بترجمة الإبداع المنشور بها إلى اللغة الأخرى، ويسمح الموقع بتنزيل الأنشطة الثقافية منه سواء كانت فى الشعر أم القصة أم الرواية، وحفظه على الكمبيوتر بطريقة الوورد التى تم تصميم ملفاتها عليه لسهولة التعامل معه .

- أم درمان الأدبية الالكترونية :

http://samer.aklaam.com/

وتضـم دراسـات نقديـة يدور معظمها حول الإبداع المنشور بالموقع ، ويخرج القليل عنه ، ثم واحة للشـعر تسـمح بنشـر الإبـداع والطـرح الأدبى من خلاله ، وأخرى للمسرح تهتم بنصوص مسرحية متنوعة تغلـب علـيه صـفة الإقليمـية ، ومـن ثم تكون المجلة ساحة للاطلاع على الأدب السودانى شعره ونثره فى الآونة الأخيرة على الأقل .

- انسابا :

http://www.nisabaonline.com/

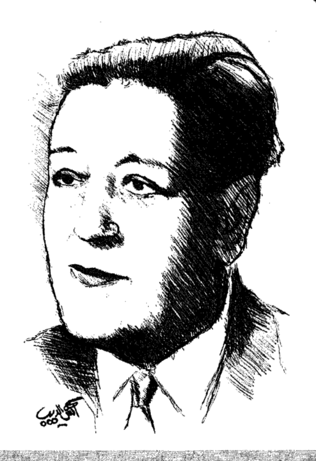
إلهـة الكـتابة عـند السـومريين ، وهى مجلة ثقافية الكترونية تعنى بشؤون الثقافة العربية فى كافة أنحاء العالم .

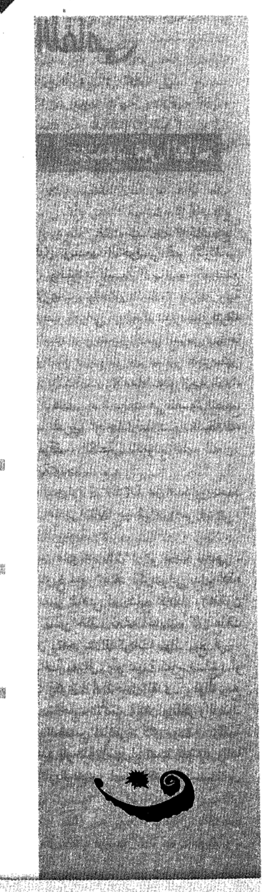
إن هـذه المجـلات تعمـل جمـيعها عـلى خلـق مسـاحة مـن التـبادل الـثقافى ، وتوسـيع دائـرة الإبـداع ، وتـتجاوز حـدود زمنـية النشـر ، إذ يمكن نشر النص الأدبى بمجرد خروجه إلى النور ، وفى أكثر مـن مجلـة ، وتلقـى الآراء والـرؤى الـنقدية حوله ، ومن ثم إمكانية إعادة النظر فيه .... فهل يمكن القول أن المسـتقبل التكـنولوجى سـيلغى وسـائل النشـر التقلـيدية الـتى اعـتادها الإنسـان ، وتحيـلها إلى وسائل النشر التكنولوجية .... ربما ؟!

فى الأعداد القادمة :

- مواقع الشعر والشعراء .
- المواقع النقدية .
- التراث العربى على النت .

شخصية العدد





محمد مندور والنقد الثقافى

محمود أمين العالم

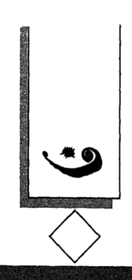
محمد مندور

التنظير والتأثير

مدحت الجيار

ببليوجرافيا غير مكتملة لمحمد مندور

سامى سليمان



محمد مندور والنقد الثقافى

محمود أمين العالم

فى هذه الأيام الحزينة، التى تواصل فيها اسرائيل توسعها التخريبى فى الأراضى الفلسطينية: هدْما للبيوت، وقتلا للأطفال والنساء والرجال، واقتلاعا للبنية الأساسية للمجتمع الفلسطيني: تراثا، ومؤسساتٍ، وسلطة، باسم القضاء على الإرهاب، وتحقيق السلام، وترتفع راية العدوان الأمريكى فى تآزر مع الجريمة الإسرائيلية فوق جثث الشعب العراقى، والمعالم التاريخية لتراثه العريق وثرواته الغنية، باسم القضاء - كذلك - على الإرهاب والاستبداد وأسلحة الدمار الشامل ودفاعا عن الحرية والديمقراطية! وتتحول المواقف الرسمية العربية إلى سندٍ مباشر أو غير مباشر للجريمتين المتآزرتين: الإسرائيلية والأمريكية. فى هذه اللحظات الزاخرة بالأكاذيب والادعاءات ورائحة الدماء والأجساد المحترقة، تكاد الكلمة أن تصبح بلا معنى أو قيمة أو فاعلية، إذ تحولت هى نفسها لتصبح سلاحا تبريريا للجريمتين المستمرتين، أو تحذيرا وتبريرا للشعوب العربية أو جلدا للذات واستسقاءً لماء الرحمة السماوية. ومع ذلك فلابد من الكلمة - الوعى، الكلمة - الموقف، الكلمة - النموذج الملهم للفعل، الكلمة المضيئة بأطياف المستقبل الأفضل والأكثر صدقا وعدلا وحرية وتجددا...

ولهذا عندما تفضلت الأستاذة الدكتورة هدى وصفى بدعوتى إلى الكتابة عن الدكتور محمد مندور، لم أتردد فى قبول الدعوة شاكرا مدركا أن معايشة محمد مندور كتابيا هو غذاء روحى صحى، وهو بالفعل كلمة ملهمة شاحذة للتفاؤل الفاعل فى هذه اللحظات المأساوية.

وأعود إلى كلمات قديمة كتبتها فى الثامن والعشرين من مايو عام ١٩٦٩ فى مجلة **المصور** - أى بعد أسبوع من وفاة مندور - بعنوان "محمد مندور قطعة من تاريخ مصر" فلقد ذكرت فى بداية هذه الكلمات ما أحرص على تأكيده فى بداية هذا المقال: "يوم الخميس الماضى لم يشيع الأدباء والفنانون وحدهم جنازة محمد مندور، بل كان جيل كامل من تاريخ مصر. يسير خلف نعشه المهيب. كان هناك رجال النضال السياسى والاجتماعى، وما أكثر ما تلفتت العيون وتفجرت الذكريات طوال ربع قرن، ظلوا يلتقون دائما فى مظاهرات سياسية، أو جنازة شهيد، أو ساحة معتقل، أو كتيبة كفاح مسلح، أو تنظيم سياسى، أو معركة انتخابية، أو منشور ثورى، أو نضال فكرى، أو تحليل نقدى. وطوال ربع قرن كان محمد مندور بينهم دائما: قائدا رائدا، فى مختلف ساحات الأدب والفن والفكر والنضال والعمل السياسى. وعندما كان هذا التاريخ يسير خلف نعشه يوم الخميس الماضى، كان يودعه، ولكنه لم يكن يودع فيه مرحلة من تاريخ مصر بل كان يمجد فيه هذه المرحلة لأنها لم تمت بموته، وإنما ظلت وستظل حية متجددة؛ ذلك أن محمد مندور وما يمثله من تاريخ مصر، ليس ماضيا فحسب، بل هو حاضر ومستقبل معا.

والحديث عن محمد مندور هو فى الحقيقة حديث عن مرحلة من أخصب المراحل فى تاريخ مصر، ولا حديث عن هذه المرحلة من تاريخ مصر بغير الحديث كذلك عن محمد مندور. أما المرحلة فهى مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم، وغدا".

وتتواصل كلمات المقال تتابع إضافات محمد مندور ومشاركاته منذ البداية فى الحياة السياسية والاجتماعية عامة فى بلادنا إلى يوم وفاته، وتنتهى بالكلمات التالية: "هذه هى بعض الملامح العامة للدكتور. محمد مندور، وهى ليست ملامحه وحده بقدر ما هى ملامح الثورة المصرية خلال ربع قرن من تاريخنا الحديث. حقا، إن محمد مندور قطعة عزيزة مشرقة من تاريخ مصر. ولكنه فضلا عن ذلك نموذج أصيل للمثقف الثورى الذى لا يفصل بين فكره وحياته، بين آرائه ومواقفه، بل يجعل من رأيه معركة حية، من حياته تعبيرا عن الرأى الذى يراه.

لا ينعزل بثقافته عن الشعب بل يجعلها وقودا له فى معركة التحرر والتقدم. ومحمد مندور باعتباره مثقفا ثوريا يعبر عن نمط متميز بين مثقفينا بأنه يجمع فى قلبه بين الإيمان بالمبادئ الديمقراطية للثورة الفرنسية البرجوازية، والإيمان بالمبادئ الاجتماعية للثورة الاشتراكية. وكانت حياته دائما دفاعا عن هذين القطبين الكبيرين: الحريات الديمقراطية كأفسح وأرحب ما تكون هذه الحريات، والعدالة الاجتماعية كأعمق وأشمل ما تكون هذه العادات. وأخيرا مات محمد مندور وقضايا الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والفكر الثورى والنقد الأدبى والفنى أحوج ما تكون إلى كلماته ومواقفه".

والواقع أنه بين المقدمة الأولى لهذا المقال القديم التى استعدتُ جزءا منه، وهذه الخاتمة كانت كلماتى القديمة مقصورة ـ إلى حد كبير على تحديد ملامح محمد مندور فى ساحات المعارك السياسية والاقتصادية مع إشارة عامة عابرة إلى إضافته الجليلة إلى قيم الأدب والفن والثقافة عامة. وبين هذه الكلمات التى انتزعتها من المقدمة والأخرى التى انتزعتها من الخاتمة فى مقالى القديم، أحرص فى هذا المقال على أن أضيف كلمات عامة عن محمد مندور ناقدا لأستكمل رؤيتنا له، وذلك تأكيدا لما أعتقده وأحاول البرهنة عليه، من أن النقد الأدبى فى ممارسة محمد مندور كان امتدادا وتجسيدا لرؤيته السياسية والاجتماعية عامة، ولن نستطيع تقييم نقده الأدبى تقييما صحيحا بدون وضعه فى إطار هذه الرؤية، ولعل عدم مراعاة هذا هو ما أفضى ـ فى تقديرى ـ إلى آراء جديرة بالمراجعة فى أحكام بعض النقاد لنقد محمد مندور الأدبى.

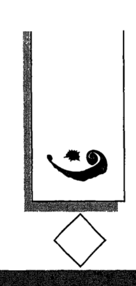
حقا إن منهج محمد مندور النقدى فى سنوات الأربعينات بعد عودته من فرنسا، كان يتمثل فى اتجاه تعبيرى هو امتداد لمدرسة لانسون وصدى لمدرسة دى سوسير الألسنية فضلا عن توجه بوانكاريه المواضعاتى، وهذا ما نتبينه فى دراسة محمد مندور للتاريخ القديم للنقد العربى، وفى تطبيقاته النقدية فى البداية. ولقد ظل هذا الاتجاه التعبيرى أصيلا متصلا فى ممارسة محمد مندور النقدية ذات التوجه الاشتراكى التى أخذت تبرز بعد ذلك. وكان هذا التوجه الاشتراكى أقرب إلى الرؤية الاشتراكية الديمقراطية العامة أو الحرص المنهجى على تحديد الدلالة الاجتماعية فى العمل الأدبى إلى جانب، التفاعل مع البنية التعبيرية الجمالية لهذا العمل. وفى تقديرى أن ثورة يوليو عام ١٩٥٢ لم تكن هى المصدر الأول لهذا التوجه كما يرى بعض النقاد فالدكتور مندور منذ عودته من فرنسا فى الأربعينيات وانضمامه إلى حزب الوفد واستغراقه فى الكتابة السياسية والاقتصادية ناقدا نقدا موضوعيا علميا حادا للنظام الملكى الذى كان قائما آنذاك ـ مما أفضى إلى اعتقاله ما يقرب من عشرين مرة ـ كان يتبنى توجها يساريا وسياسيا ويعبر عنه تعبيرا جهيرا سواء فى كتاباته فى جريدة من جرائد حزب الوفد أو مشاركته على رأس مجموعة من المثقفين داخل حزب الوفد ـ الذين كانوا يتسمون باسم "**الطليعة الوفدية**" والتى كانت بمستوى أو تأخر امتدادا لتنظيم "طليعة العمال" الشيوعى آنذاك. وكانت كتاباته لا تقتصر على الدعوة الوطنية المعادية للاحتلال البريطانى والتعسف الملكى آنذاك، وإنما كانت كذلك تتضمن دعوة جهيرة من أجل العدالة الاجتماعية والتنمية الاقتصادية والديمقراطية ـ وكانت هذه الكتابات متوازية ـ آنذاك ـ مع كتاباته النقدية التى كان يغلب عليها بالفعل التوجه التعبيرى. ولعل نظرية "الهمس" فى الشعر ومعاركه مع العقاد واختلافه آنذاك مع طه حسين ـ تكون بُعدا من أبعاد التعبير عن ذلك. حقا، لقد كان يرفض فى فترة الأربعينيات رفضا كاملا ـ من الناحية النظرية ـ ما كان يسميه بالنقد العقائدى، مركزا كما ذكرنا على النقد التعبيرى آنذاك. على أنه أخذ

يركز بعد ذلك على الجانب الاجتماعى والتوجه الدلالى أو الفكرى أو الأيديولوجى العام بعد ذلك فى دراساته النقدية ولهذا أطلق عليه اسم "النقد الأيديولوجى". ومصطلح الأيديولوجية، لا يعنى دلالة محددة وإنما يعنى بشكل عام الخلط أو التداخل بين البعد الموضوعى والتوجه الذاتى، أو غلبة الموقف والتوجه الذاتى على البعد الموضوعى. وفى تقديرى أن هذا ما عناه محمد مندور "بالنقد الأيديولوجى". وقد أغامر بالقول بأن هذه التسمية هى ثمرة معايشته من ناحية للثورة الفرنسية فى تراثها الممتد فى المجتمع الفرنسى متمثلا فى الفردية والحرية والديمقراطية التى عاش تجربتها فى إقامته الطويلة فى فرنسا، فضلا عن الاحتلال البريطانى الذى كان مسيطرا على واقع المجتمع والسياسة فى مصر آنذاك، بحيث أصبحت قضية التحرر عامة والحرية الفردية خاصة بعدا أساسيا فى الثقافة المصرية. هذا إلى جانب زيارته للاتحاد السوفيتى واقترابه من التجربة الاشتراكية بها وما تضمنته من دعوة إلى العدالة الاجتماعية من ناحية ومن قيود على الحريات الفردية من ناحية أخرى. ولهذا كانت - فى تقديرى - صياغته لما أسماه "النقد الأيديولوجى" الذى لا يلتزم برؤية طبقية محددة للأدب من ناحية، وإن كانت له رؤيته الاجتماعية التقدمية العامة فى ناحية أخرى. ويحرص فى الوقت نفسه على الجانب الغنائى التعبيرى تأكيدا للبعد الذاتى الفردى فى الإبداع الأدبى. ولهذا قد يكون من التعسف اتهام نقده فى مرحلة "النقد الأيديولوجى" بأنه - كما يقال - كان نقدا يغلب عليه الرؤية **الانعكاسية** للواقع وهو الاتهام الذى يوجه إلى النقد الماركسى الطبقى الضيق. كما أنه من التعسف كذلك اتهام نقده بأنه - كما يقال كذلك - كان يفتقد **الرؤية النظرية المتسقة**، لأنه وخاصة فى مرحلته الأخيرة، لا يندرج تحت نظرية محددة من النظريات مثل الاشتراكية، أو التعبيرية، أو الدنيوية إلى غير ذلك، بل كان يجمع بين البعدين التعبيرى الجمالى، والاجتماعى.

ولاشك أن الممارسة النقدية للدكتور مندور لم تكن ممارسة انعكاسية فى قراءتها للنص الأدبى، كما أنها - وإن لم تكن ذات انتساب محدد إلى النظريات النقدية التى كانت سائدة آنذاك - فإنها لا تفتقر إلى رؤية نظرية عامة تسعى للجمع أو التوفيق بين البعدين الجمالى والدلالى، التعبيرى والاجتماعى، الشكلى والموضوعى أو المضمونى، دون تحديد قواعد معينة ثابتة لهذا الجمع أو التوفيق بينهما. ولهذا كانت هذه العلاقة الثنائية المتداخلة تتراوح فى مدى تفاعلها وحدودها أو اندماجها من عمل أدبى إلى آخر. وأكاد أقول إن هذا التوجه المتراوح فى النقد الأدبى عند مندور يكاد يكون امتدادا بمستوى أو بآخر للنقد الأدبى عند طه حسين وعند العقاد أحيانا، بل أكاد أتبينه كذلك فى المدرسة النقدية للأمناء: مدرسة الشيخ أمين الخولى، وإن كان الجانب الدلالى الاجتماعى أشد بروزا وتأصيلا نسبيا فى نقد محمد مندور فى مرحلته "الأيديولوجية" الثانية.

على أنى أتساءل فى النهاية تساؤلا قلقا يحتاج إلى تأمل واختبار هو: "ألا يعد هذا الطابع المتراوح بين التعبيرية والدلالية، بين الشكلية والمضمونية، الغالب على المدرسة النقدية المصرية وبخاصة فى ممارسة محمد مندور الفكرية والنقدية عامة هو أقرب إلى ما نسميه اليوم بالنقد الثقافى أو كان على الأقل إرهاصا به؟! أليس مفهوم "**الأيديولوجية**" فى نقد مندور يكاد يكون هو مفهوم الثقافية فى النقد الثقافى الجديد؟

ألم أقل فى البداية إن محمد مندور ما يزال يواصل حياته الفكرية الملهمة بيننا؟



محمد مندور التنظير والتأثير

مدحت الجيار

- ١ -

لم يكن محمد مندور مجرد ناقد أدبى، بل كان أحد المنظرين الممارسين للنقد الأدبى بشقيه: التحليلى الانطباعى، والتحليلى الاجتماعى. فقد جاء بعد الحرب العالمية الثانية. ومع مفترق الطريق النقدى العربى؛ إذ كان جيل الرواد من الرومانتيكيين النفسيين والاجتماعيين قد أدوا دورهم خلال نصف قرن من حياة القرن العشرين. وكان لابد من ظهور جيل آخر يتسلم المسئولية النقدية ويتابع الطريق، بعد أن درس فى فرنسا عدة سنوات أوصلته بما فى فرنسا بل أوروبا آنذاك. وهو بذلك كان يستكمل ما درسه طه حسين وهزّ به الواقع النقدى والإبداعى العربى من كشف الماضى، ونقد التراث ومتابعة الواقع الأدبى والنقدى فى مصر.

لقد أعطى العقاد، وعبد الرحمن شكرى، وإبراهيم عبد القادر المازنى عطاءً مهمًا فى التنظير للشعر والمسرح والسرد العربى فى مصر وخارجها، وكانت مدرسة الديوان هى المسيطرة على الساحة النقدية والأدبية حتى خرج طه حسين بكتابه: **فى الشعر الجاهلى**؛ ليعيد صياغة النظر النقدى إلى التراث والواقع على السواء. وأصبحت المدرستان: السكسونية، واللاتينية تسيطران على الرؤية النقدية. وتراوحت بينهما مدارس تقليدية وشبه تقليدية تمثلت فى النقاد والباحثين ذوى التوجه الإسلامى أو الانتماء العربى الرافض لما تأتى به - إلينا - الثقافة الغربية كلها سواء أكانت إنجليزية أو فرنسية.

ومن ثمّ رأينا نقادا يدخلون فى معارك مدرسة الديوان، معها (مثل سيد قطب)، وضدها (مثل رمزى مفتاح) ولم يكن من الغريب أن تأتى هذه المعارك بعد هجوم الديوان على شوقى، وحافظ، والرافعى، والمنفلوطى، وكانت الحياة الثقافية المصرية قد شهدت هزة عنيفة بعد كتاب **الديوان فى الأدب والنقد** (١٩٢١) ممثلا للنقد النابع من مدرسة (هازلت) وهى المدرسة الإنجليزية التى قيمت تراث انجلترا الأدبى والثقافى حتى القرن التاسع عشر. (وهزة بصدور دستور ١٩٢٣)، وشهدت هزة أعنف بعد صدور كتاب: **فى الشعر الجاهلى** (١٩٢٦). ثم تتابعت بعض الوقائع الهامة: نُصب أحمد شوقى أميرًا للشعراء (١٩٢٧). ثم قامت جماعة مجلة أبولو (١٩٣٢- ١٩٣٤) بمجموعة من الشعراء الإحيائيين والرومانتيك الجدد. وهى الفترة التى درس فيها محمد مندور فى قسم اللغة العربية وكلية الحقوق (١٩٢٥ - ١٩٣٠).

وهذا ما جعل فترة الثلاثينيات من القرن العشرين تشهد اشتداد المعارك الثقافية والنقدية بعد أن قلبت المدارس الجديدة الواقع الثقافى وحولته إلى عالم جديد موصول بأوروبا من ناحية،

وموصول بالثقافة العربية الإسلامية من ناحية ثانية، وموصول بالواقع اليومى المباشر من ناحية ثالثة. بل جعل فترة الثلاثينيات جسرا تعبر عليه التجديدات المهمة فى الثقافة والأدب والنقد على السواء. وقد تم ذلك فى الفترة التى أوفده فيها طه حسين إلى فرنسا فى منحة للحصول على الدكتوراه فى الآداب (١٩٣١ - ١٩٣٩).

وتتجدد المدرستان بعد عودة البعثات ليصبح لويس عوض ناقدًا مستفيدا من المدرسة الانجليزية الحديثة، فيم يبدأ محمد مندور عطاءاته فى إطار المدرسة الفرنسية الحديثة. ليتتابع التياران فى الثقافة المصرية والعربية، وتشتد الصراعات الثقافية على صفحات الجرائد والمجلات والمؤسسات الثقافية الأهلية والرسمية. وقد غذت حركة الأحزاب المصرية بؤرة الصراع السياسى الثقافى فأخذ كل ناقد موقعه فى دورية سيارة، وهاجم ما لا يتفق مع مبادئه، وخرجت المؤلفات المثيرة فى هذا السياق وهذه هى الفترة التى عمل بها مندور فى الجامعة المصرية ثم هجرها (١٩٤٤) وخرج إلى العمل السياسى والصحفى والتنقل بين دور التعليم وتعرض خلالها لسنوات شاقة من العمل والتضييق فى الرزق حتى قامت ثورة ١٩٥٢؛ فعاش أفضل أوقاته، وجاراها وجارى حلمها الاجتماعى فكانت فترة ما بين (يوليو ١٩٥٢ حتى وفاته ١٩٦٥) فترة الإبداع والتراكم الفكرى الذى وجد فيه مندور تحققا لما درسه فى فرنسا وما رآه فى فترات نضالها فى الحرب العالمية الثانية وما تلاها بقيادة الجنرال ديجول وقيام جمهورية فرنسا الحرَّة.

ولكن محمد مندور لم ينس فضل طه حسين عليه؛ فهو الأستاذ والقدوة فى حاليه من الحنان الأبوى - لعدم إنهاء مندور بحث الدكتوراه فى باريس، ومن القسوة الفاعلة فى حياته لإنهاء دكتوراة فى الجامعة المصرية بعد عودته. ويظهر ذلك فى إهداء مندور لكتابه **"فى الميزان الجديد"** لطه حسين واقفا على معنى الامتداد بين الأستاذ والتلميذ فى قوله: "ولقد أخذت عنه شيئين كبيرين هما: الشجاعة فى إبداء الرأى، ثم الإيمان بالثقافة الغربية وبخاصة الإغريقية والفرنسية، مما حملنى دائمًا على الإحساس بأنه قريب إلى نفسى، على الرغم مما قد نختلف فيه من تفاصيل"[1]. وظل هذا الاختلاف مثار حيوية فكرية لدى مندور مكنته من اتخاذ مواقف مختلفة عن أستاذه فيما بعد، خاصة بعد أن عارك الحياة، وعاركته. وبعد أن تكون الناقد فيه. إذ يعترف محمد مندور بأنه "لم يتكون مذهبى فى النقد نتيجة لدراساتى الأدبية فى مصر والخارج وحدها بل اشتركت تجاربى فى الحياة أيضا فى تكوين هذا المذهب. ولذلك يصح القول بأنه قد تطور مع اتساع تجاربى فى الثقافة شيئا فشيئا على مر الأيام وعلى ضوء مزاولتى الفعلية للنقد خلال العشرين عاما الأخيرة"[2].

ولما كان طه حسين، وجماعة الديوان، قد انطلقوا من النص للبحث عن إبداعية الفرد، فقد استفادوا جميعا من شيئين: الأول: التراث العربى بعلومه اللغوية والبلاغية التقليدية لأنها المادة الأولية التى اصطدمت بالنص وحللته ووصلت منه إلى طرائق الكتابة وأساليبها بعامة، وإلى طرائق مؤلف بعينه وعاداته. والآخر: أنهم نقلوا الأسس العلمية الجديدة للنقد الأدبى الأوروبى خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، لنقل معالجاتنا العربية إلى معالجات شبيهة بالمعالجات النقدية فى العالم المحيط بنا.

وهذا ما جعل محمد مندور يبدأ بداية مختلفة عن مدرستى الديوان وطه حسين؛ إذ بدأ باستخدام علم الجمال اللغوى، ليدرس القيم الجمالية اللغوية فى الأدب بعامة والشعر خاصة، لأنه المجال الذى نلمس فيه - على حد قوله - الجمال. ومن ثمَّ آمن بأن هذا الاتجاه يجعل من الناقد (ناقدًا تأثريا) (انطباعيا) (ذوقيا) تمارس ذاته إعادة صياغة النص، وإعادة الإحساس بما فى النص من مشاعر وأحاسيس ومضامين وهو ما انعكس لديه فى نقد الشعر فى صيغة (الشعر المهموس) أى حديث المبدع فى داخل نصه. وهو بذلك يختلف عن المذهب النفسى لدى جماعة الديوان،

والنفسى الاجتماعى عند طه حسين؛ فهو يتوجه إلى النص أولا بوصفه فنًا لغويًا جميلاً، ثم ينطلق من النص إلى أية نقطة يريدها.

وذلك كله ينبع من إيمان مندور بأن للنقد منهجه الخاص النابع من طبيعة الأدب ذاتها: "والبحث عن الأصالة الفردية المتميزة لكل كاتب.."، "والنقد الأدبى فى أدق تعريفاته يبدأ أولا وقبل كل شئ من تمييز الأساليب، باعتبار أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه.."[3].

"والنقد التأثرى لازلت أعتقد أنه الأساس الذى يجب أن يقوم عليه كل نقد سليم.."[4]. ولم يتوقف مندور عند هذا الحد لأنه يضع الذوق السليم قبل القواعد والقوانين والأصول لمعرفة أهمية الحدس الفنى، فالذوق لديه إجراء أولىّ قبل تحليل النص إلى عناصره الأولية وكشف آلياته وحركاته لمعرفة صدق الذوق أو عدم صدقه. وهو فى هذا السياق لا ينكر أن يفيد الناقد من أى علم إنسانى أو معملى لإجراء هذا التأكد.

ولا يقف بالنقد والناقد والنص والكاتب عند هذا السياق التأثرى الجمالى العلمى، بل يصل إلى وصل ذلك كله بخبرات الحياة التى هى هدف كل أطراف الظاهرة الأدبية وبالتالى فللحياة بصمتها مثل بصمة الكاتب والناقد. إذ يرى مندور ضرورة "ألا يظل الأدب والفن متاعا للخواص ولمتذوقى الجمال من الممتازين من الناس بل يجب أن يساهم الفن فى خدمة الحياة وجعلها أفضل وأسعد وخيرا مما هى.. وهى الفلسفة الواقعية المتفائلة المتفانية فى خدمة الحياة والأحياء..."[5]. وقد أوصله ذلك إلى نقطة التوازن الفعلى والنقدى والنفسى إذ رأى ضرورة الاهتمام بالذوق والنص والحياة معا وهو ما أسماه بعد ذلك "النقد الأيديولوجى، مؤكدا أن هذا النقد لا يمكن أن يهمل القيم الجمالية والأصول الفنية المرنة للأدب والفن. ولكنه يضيف إليها النظر فى مصادر الأدب والفن وأهدافهما ووسائل علاجها"[6]. وهذا الوصف الذاتى لمراحل تطور مندور النقدية، لا يتعارض مع ما تعلمه فى فرنسا من منهج "تفسير النصوص"[7]. وهو منهج تطبيقى يحرص فيه الباحث أو الدارس أو الناقد على معرفة النص وتفاصيله والوصول منه إلى أى قاعدة أو قانون أو علم أو تفسير، من النص وإليه. ولا يرفض (نقد النص) بالقطع أية زيادة على ذلك للوصول إلى دلالات سياسية أو نفسية، أو فنية. وهذا ما دعى مندور إلى ترجمة لانسون، وماييه ومنهجهما فى الأدب والنقد. ولم تتناف هذه البداية مع تطورات مندور المنهجية: (تأثرى، واقعى، أيديولوجى - جمالى) أو تطوراته الشخصية فى داخل مصر وخارجها.

وهذه الدائرة النقدية تمثل الرؤية النقدية لمندور التى ينظر من خلالها لكل شئ. ولاشك فى أن النظر الأول دائما يتوجه نحو (التراث، الماضى، الأجيال السابقة، ثم الجيل المعاصر) إذ يتوجب على الناقد أن يرى رؤية وموقفا فى كل هذه الحلقات المتداخلة تمهيدا للنظر فى النص الأدبى والنقدى كليهما. المهم أن يبتعد النقد عن الخصومة المغرضة غير الموضوعية التى تؤدى إلى السباب أو المجاملة على الناحية النقيض. لأن عمليات التقويم والتقديم عمليات جليلة تحتاج إلى الصدق والأمانة والموضوعية فى وقت واحد. إذ الناقد فى كل هذه الأحوال وسيط بين النص وصاحبه، وبين كليهما والمتلقى الذى لا يملك خبرة تمكنه من الاختيار أو القبول أو الرفض. ومن ثمَّ يستنير بما يقدمه الناقد وكأنه مستشار المتلقى والكاتب على السواء. ومن ثمَّ عليه أن ينصح غير الموهوبين بأن يبتعدوا.

ويحتفظ مندور بهذا الموقف النقدى، سواء أكان الأدب وحده بلا منافس من الفنون الجميلة الأخرى. أو كان يتداخل مع فنون أخرى تغنيه، أو تفقره. ومن المنطلق نفسه خاض محمد مندور معاركه الأدبية، ومنه واصل النقد النظرى والتطبيقى: فى الشعر والمسرح والسرد الحديث، ومنه اختار ترجماته عن الفرنسية.

لم يدخل محمد مندور معاركه الأدبية من فراغ. إنما بعد أن درس المعارك السابقة عليه بين المثقفين والساسة، وبين المثقفين المبدعين فيما بينهم؛ فقد شهد القرن العشرون منذ بداياته حالة من التراكم الثقافى أدت إلى تراكم سياسى تمثل فى ظهور ثورة ١٩١٩، وقيام الأحزاب والجمعيات الأهلية والصحف والمجلات التى حملت بؤرة هذه الصراعات التى صقلت الفكر المصرى والعربى وجعلته قادرا على تحمل الدعوة إلى الجلاء والدستور، والتمرد والعصيان المدنى ثم تحمل مسئولية قيادة الوطن بعد حصوله على الاستقلال ورحيل جنود الاحتلال عنه.

وكان طه حسين هو العامل المشترك الأكبر بين هذه المعارك[٨] إذ يندر أن يحجم عن معركة ثقافية أو فكرية أو نقدية. فله معارك: العروبة والمصرية مع ساطع الحصرى، مجمع اللغة العربية مع منصور فهمى، وساكسونيون ولاتين مع العقاد، والنزعة اليونانية مع زكى مبارك، والأسلوب ومضمونه مع الرافعى (التقليدى) وسلامة موسى (الاشتراكى) والمازنى (الليبرالى)، والنقد الذاتى والموضوعى مع أحمد أمين مساعده فى الجامعة المصرية، والاقتباس والتقليد مع منصور فهمى، ثم معركة الشعر الجاهلى مع كل المخالفين له فى داخل الجامعة وخارجها. ومعركة كتاب: **مع المتنبى** مع محمود شاكر، ومعركة كتاب: **مستقبل الثقافة فى مصر** مع ساطع الحصرى وزكى مبارك ومحمد حسين هيكل ومعركة التغريب والتجديد مع توفيق الحكيم، ثم معارك النقد الممتدة مع عباس العقاد. وكل هذه المعارك استقطبت إليها عقول المثقفين رغم تعدد مستوياتها وتعدد مناهجهم الفكرية والسياسية. ومن ثمَّ كانت هذه المعارك زادًا مهمًا ورثه محمد مندور عن أستاذه طه حسين منذ ظهوره حتى عودة مندور من فرنسا عام (١٩٣٩). وسوف نجد أن استمرار وراثة الأجيال بعضها من البعض الآخر قد ألح على القضايا نفسها لأنها لم تنجز فى جيل واحد، بل نستطيع القول إن بعض هذه القضايا لا يزال تحت الإنجاز بعد رحيل محمد مندور، وقد تركه للأجيال التالية له.

وبدهى لابد أن نرى مساجلة نقدية بين طه حسين ومندور؛ ليؤكد مندور لنفسه - وقد بلغ عمره خمسين عاما - أنه استوعب دروس أساتذته المصريين من أمثال طه حسين وأحمد أمين ولطفى السيد والعقاد وغيرهم، كذلك دروس أساتذته الفرنسيين. لذا كانت مساجلاته مع أساتذته دالة على روح علمى يقلب الماضى لصالح الحاضر؛ ليؤكد تلمذته وليؤكد أنه يسير فى خطهم العلمى. بل حاول فى هذه المساجلة أن يشير لبعض معاصريه من أمثال سهير القلماوى وفاروق خورشيد فضلا عن محمود تيمور ويحيى حقى.

لذلك كانت مناوشاته مع طه حسين حول ربط قصة أليسا فى: **الباب الضيق** لأندريه جيد والوصول لموازاة روحية ونفسية بين تصوف وقلق البطلة وقلق الزهاد والمتصوفة والعذريين فى تراثنا الإسلامى والمسيحى[٩]. ويصر مندور على أنها مساجلة رغم الخلافات التى عددها بين آرائه وآراء طه حسين فى تحديد النوع الأدبى، والفارق بين التصوف الإسلامى والتصوف المسيحى البروتستانتى.

ودخل فى حوارات متتالية مع طه حسين، حول قضايا الواقع الثقافى ليثبت أنه امتداد له، ولكن دون استسلام بل هو تلميذ محاور مناور. ومن هنا كان يحاول دائما إظهار حبه وتقديره لأستاذه طه حسين بأن يذكر اسمه فى سياقات الاستشهاد بكلامه وآرائه فى مواجهة الآخرين.

وعلى العكس من ذلك كانت مناوشاته الشرسة المتحفظة تجاه عباس محمود العقاد، خاصة حين تأتى المناوشات من خلال الدفاع عن قضايا تشمل جيل محمد مندور، خاصة أيضا حين ترتبط بالتجديد فى النصف الثانى من القرن العشرين، أو حين تتعلق بالرد على اتجاه نقدى يرى مندور أنه تجاوز حد النقد إلى التجريح ومن ذلك نرى محمد مندور حادا جدا مع عباس العقاد،

رغم محاولة تحييد فكرة الريادة وسعة المعارف. إذ يرى مندور أن رأى العقاد فى المرأة ينتمى إلى عصور الذكورة والتعصب للرجل وليس إلى عصور الحرية والديمقراطية التى تربى العقاد على نتاجها الأدبى والنقدى فى القرن التاسع عشر[10]. وهو ما لاحظه فى رفض العقاد للشعر التفعيلى بديلا عن البحر العروضى: بل ما لاحظه عن الأشكال الشعبية العروضية ومدى تفهم الشعب وحفظه لها[11]. واستمر هذا الخلاف حتى وفاة العقاد.

ونظرا للحدة التى كان يكتب بها العقاد، استخدم مندور أسلوبا حذرًا فى الرد عليه لخصه فى قوله: "وبالضرورة لم يكن من المستطاع أن نوافق المرحوم العقاد فى كافة آرائه الخاصة، ولكننا مع ذلك لم نكن نستطيع إلا احترامه لشجاعته وأصالته وغيرته على رأيه كغيرة الرجل الكريم على عرضه. ومما لاشك فيه أننا قد فقدنا بفقد العقاد علما كبيرا من أعلام نهضتنا الثقافية المعاصرة، ورائدا من رواد الأدب والفكر ومناهج البحث فى العالم العربى المعاصر كله"[12]. وهذه مواقف شريفة لمندور بعد وفاة العقاد إذ لم ينتقم منه بعد غيابه ولم يلمزه بل غير لهجته لأن الموت أصبح حجابا يزيل أسباب العداوة.

كذلك نرى مندور عنيفا مع رشاد رشدى فى مسألة "المعادل الموضوعى" التى نقلها عن إليوت، وملأ بها كتاباته النقدية التحليلية التطبيقية بل بشر بها فى كتيب خاص أبان فيه عن خصائص مذهب ت. س.إليوت. وقد تطرق مندور من المعادل الموضوعى إلى الرد على رشاد رشدى فى مسألة النقد من الداخل أو الخارج ليعلن عن رأيه جملة فى أن النقد يأخذ من الداخل الأصول الفنية ويجرى عليها الذائقة والقوانين والقواعد والأصول والخصائص ثم لا يقف عند هذا الحد المغلق بل لابد أن يخرج من هذا الداخل إلى الخارج النفسى للكاتب والحياة المؤثرة فيه، والتراث الذى يمده ببدايات الأنواع الأدبية. وهذا المبدأ النقدى هو ما جعل مندور رقيقا فى الرد على نقد نجيب محفوظ بالنقاد ونعتهم (فى مرحلته) بأنهم لا ينظرون إلى فنية النص بقدر انشغالهم بما وراء النص وحوله.

ونشير هنا لأن هذه الأزمة (الداخل الخارج) وما شابهها من أزمات نقدية مثل الشكل والمضمون، الفن للفن والفن للحياة، الفن للفن والفن للمجتمع، المعادل الموضوعى والوحدة العضوية، الأدب والعلم، والحرية، والإنسان، وغيرها، نتجت من تلك الحالة الفكرية المهمة التى كانت تمر بها الثقافة العربية بعد الحرب العالمية الثانية ووجدت تجليها بعد تحول نظام الحكم إلى حتمية الحل الاشتراكى والاهتمام بعناصر هذا الحل من فئات الشعب العاملة من العمال والفلاحين والمثقفين خاصة لأن هذه الاشتراكية (العربية) كانت انحيازا واضحا لفقراء الشعب ومعظمهم من العمال والفلاحين وإنما زاد الاهتمام بالمثقفين من الفنانين والكتاب والمفكرين والإعلاميين لأنهم يمثلون قوة روحية تفكر لهذه الطبقات وتقنعهم بما تراه الدولة.

ومن هنا حدثت الأزمة وسخنت المعارك بين الاتجاهات السياسية والثقافية والنقدية المختلفة أى بين بقايا الليبرالية المصرية التى سيطرت على العقل المصرى خلال النصف الأول من القرن العشرين وحركت قضايا العدل والمساواة وحرية الإنسان واستقلاله بين هذه الفئة التى بلغت عمرا يناهز الستين عند قيام ثورة ١٩٥٢، وبين هذه الفئة الجديدة التى تعلمت فى فرنسا وانجلترا من أمثال لويس عوض ومحمد مندور ورشاد رشدى وعبد القادر القط ومعهم فئة من شباب المبدعين المجددين مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وفوزى العنتيل وأنور المعداوى وكلهم متأثرون بفكر الغرب الآنى وفكر الشرق فى تجربته السوفيتية والصينية.

ومن ثم كان جيل النقاد الجدد يحاول فرض سيطرته مع مجئ الثورة المصرية وتوجهها ناحية الجماعة أكثر من رفاهية الفرد. بل كانت المذاهب النقدية حتى بداية عقد الستينيات تستحى من الغوص فى النص وإن كانت قد بشرت بمناهج النقد واللغة الجديدة، وأهمية الدراسة

الأسلوبية والبنيوية الجديدة التى كانت تسود فرنسا وألمانيا وانجلترا بخاصة. وتملأ ساحات النقد الأوروبى متمثلة فى جماعات الشكلية الروسية واللسانيات والأسلوبية مثل جماعة براغ والبنيويين الجدد فى مختلف حقول العلم الإنسانى الاجتماعى والنفسى والأنثروبولوجى.

من هنا نربط بين هذه الفترة التى تمثل مرحلة انتقال لمحمد مندور بعد عودته مسلحا بنقد جديد من فرنسا، وتمثل مرحلة انتقال للعالم كله بعد الحرب العالمية الثانية وفقدان الثقة فى العلم المدمر والتركيز على العلوم الإنسانية لتدرس كيفية ضبط نفس العالم ليتزن بين العلوم المعملية والعلوم الإنسانية. كما كانت تمثل مرحلة انتقال للنقد الأدبى فى مصر بعد طه حسين والعقاد.

ومن ثم كانت مصطلحات النقد الجديد تسود الواقع النقدى فى مصر بعد مصطلحات سيدتها الحركة الرومانتيكية فى الغربال والديوان وأبولو والغربال الجديد، والشعر الجاهلى.. إلخ فكانت قضايا الصدام بين مرحلتين متقدة على صفحات **الجمهورية** بأقلام مندور ومعاصريه وهى قضايا مثل (الأدب) والمجتمع والإقناع العاطفى، والعلم، والحرية والحياة والثقافة والاشتراكية والديمقراطية والشكل والمضمون والعامية والفصحى والصحافة والتفرغ والموضوعية والذاتية والأسلوب والتذوق والتقليد والعبقرية. وكلها قضايا كانت مطروحة فى السياسة والثقافة ومن ثم فى النقد الأدبى فى هذه المرحلة الانتقالية الحاسمة فى مصر والعالم العربى بل العالم كله، حتى مجئ التوجهات النقدية المعاصرة فى منتصف السبعينيات وأوائل الثمانينيات فغلبت النظريات والمناهج الحديثة فى شكل علم لدراسة الأدب يتسم بالضبط والموضوعية ومراعاة الجوانب الإنسانية والحياتية فى نفس الوقت.

وقد عبر مندور عن هذه السياقات كلها فى حديثه عن أزمة النقد الأدبى، والمذاهب الأدبية. فقد اتهم محمد مندور الذائقة العربية بالمحافظة ومعاداة التجديد حيث يقول: "لست أظن أن نقاد الأدب أحسن حظا فى بلادنا من الأدباء المنشئين شعراء كانوا أم قصاصين أم مسرحيين. وذلك لأننا شعب أقرب إلى المحافظة منا إلى متابعة التجديد العالمى.."[١٣]. ومن ثم رأى الحل فى أن تخرج الذائقة من ذاتيتها والدوران فى دائرة الماضى والنقد اللغوى والأخلاقى إلى نقد علمى تذوقى. ومن ثم يشير إلى أنه (فى مصر الآن اتجاه عام نحو التفكير المذهبى، سواء فى السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو الأدب.. ونقصد بالفلسفة وبالتفكير الفلسفى التفكير الإنسانى الذى يتناول ملكات الفرد وآماله وآلامه وكافة روابطه بالحياة والمجتمع"[١٤].

وبذلك لا ينكر محمد مندور ـ من خلال معاركه الأدبية ومناوشاته النقدية ـ على القديم قدمه أو على الحديث حداثته. بل يرى أن التطور التاريخى للظواهر والنصوص الإنسانية والثقافية والنقدية والأدبية تمسك بعضها فى رقاب بعض. بل تتجاوز عصرها بالقفز إلى المستقبل أحيانا والقفز إلى الحضارات والمجتمعات والظواهر المختلفة فى مجتمعات وآداب ولغات أخرى لتثرى نفسها بالجديد والمقارنة لتتجاوز مرحلة التوتر وجسور الحركة بين الفترات التاريخية.

ولاشك فى أن هذه المرحلة تشبه ما عاناه محمد مندور فى مشروعه النقدى منذ البداية (**النقد المنهجى عند العرب**) مضافا إليه (**منهج البحث فى اللغة والأدب** مترجم عن الأستاذين لانسون وماييه) حتى آخر كتاباته عام ١٩٦٥. فقد كانت استمرارًا لما رآه من مشكلات القديم والجديد، أو الخصومة بين القدماء والمحدثين. تلك المشكلة النقدية التى استوعبت النقد العربى من (ابن سلام الجمحى ٢٣٢هـ) إلى (الآمدى ٣٧٠هـ) وما تلاه ـ وهى الخصومة التى تتجدد كلما جد جديد فى روح الأمة أو ثقافتها أو جاءها طارئ جديد من روح أخرى وثقافة أخرى يستدعى التغيير بالنظر إلى الموروث والواقع والمستقبل فى آن واحد.

وقد حدثت مع مجئ الحملة الفرنسية على مصر والشام (١٧٩٨ ـ ١٨٠١م) وحدثت مع الاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢ ـ ١٩٥٢م) وحدثت حتى بعد وفاة محمد مندور فيما سمى

بالنكسة (هزيمة يونيو ١٩٦٧م) والروح الجديد الذى أتى بعد الهزيمة فى نصر أكتوبر (١٩٧٣م). إنها الروح التى تتعذب بالانغلاق والعتمة، وتفرح حين تتجدد من داخلها أو حتى بفعل عوامل أخرى خارجها).

- ٣ -

أمضى محمد مندور الفترة ما بين (١٩٣٩ ـ ١٩٦٥) فى حالة من العطاء النقدى والثقافى العام بل العمل السياسى والاجتماعى والحزبى والبرلمانى والإعلامى فأكثر من ربع قرن من الزمان فيما بين (٣٩/٩/٢٦) و(أغسطس ١٩٦٥) بل هى سبعة وعشرون عاما من العطاء المستمر فى الكتابة والعمل العام فى آن واحد. كتب خلالها (١٥٥٥) مقالا[١٤] فى مجالات متعددة هى نقد الشعر (خمس وثمانين مقالا). والنقد النظرى (خمس وعشرون ومائة). ونقد المسرح (ثلاث وأربعون ومائة). ونقد القصة (خمسون مقالا). ومقالات عامة فى الثقافة (خمس وستون ومائة) ومقالات عامة فى قضايا اجتماعية ومقالات سياسية عددها (خمس وثمانون وتسعمائة). بالإضافة إلى مقدمات: الدواوين (ثلاث مقدمات)، والكتب (ثلاث مقدمات)، والمسرحيات (سبع مقدمات). وهى المقالات التى جمعها مندور ونشرت فى كتاب مستقل له موضوع ومقدمة للمؤلف. وبعضها ظل حبيس الدوريات لم ينشر فى كتاب إلا بعد وفاته.

ولهذا تتدرج مؤلفات مندور من حيث إنها كتب مجموعة ومنشورة بعد فترة طويلة من بداية النشر فى الدوريات. فقد صدر أول كتبه: **(فى الميزان الجديد)** بمطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة عام (١٩٤٤) أى بعد أول مقالة له بخمس سنوات تقريبا. وقد صدر له فى العام نفسه بالمطبعة نفسها كتابه: **(نماذج بشرية)** ثم توقف أربع سنوات حتى صدر له (**النقد المنهجى عند العرب**) بمكتبة نهضة مصر عام (١٩٤٨)، و(**فى الأدب والنقد**) مكتبة النهضة (١٩٤٩) وبعد فترة خمس سنوات (١٩٥٤) صدر له سلسلة من الكتب الخاصة بمؤلفين بأعينهم وظواهر بعينها، وهى الفترة التى عمل بها أستاذا بمعهد الدراسات العربية حيث صدر له تباعا منذ عام (٥٤/٦٣): كتب كانت محاضرات هى: **خليل مطران، إبراهيم المازنى، الأدب ومذاهبه، مسرحيات شوقى، الشعر المصرى بعد شوقى جـ٢، ولى الدين يكن، إسماعيل صبرى، الشعر المصرى بعد شوقى جـ٣، عزيز أباظة، المسرح النثرى جـ١، مسرح توفيق الحكيم جـ٢، الأدب وفنونه.** وكلها كانت محاضرات طبعت بمعهد البحوث والدراسات العربية العالية كطبعة أولى. أى خلال تسع سنوات صدر له ثلاثة عشر كتابا بعضها صدر فى حلقتين وبعضها فى ثلاث حلقات وبعضها فى حلقة واحدة.

بينما خرج باقى نتاج هذه الفترة خروجا عابرا مثل (**جولة فى العالم الاشتراكى** بمطبعة البعث الجديد (١٩٥٧)، **وقضايا جديدة فى أدبنا الحديث** عن دار الآداب (١٩٥٨)، **والثقافة وأجهزتها** عن سرس الليان (١٩٥٨). **والمسرح** عن دار المعارف (١٩٥٩)، **والنقد والنقاد المعاصرون** عن نهضة مصر (١٩٦٣) ثم **كتابات لم تنشر** عن دار الهلال (١٩٦٥). **وفى المسرح المصرى المعاصر** بعد وفاته عن نهضة مصر (١٩٧١) وقبله: **أعلام الشعر الحديث**، بالمكتبة التجارية، بيروت (١٩٧٠) **والمسرح العالمى** (بدون تاريخ) عن نهضة مصر بعد وفاته أيضا.

وقد ترجم ستة كتب عن الفرنسية منها رواية ومسرحية. كما راجع مندور ترجمات لخمس مسرحيات عالمية. وراجع كتابين عن المسرح الدينى فى العصور الوسطى، والرؤية الإبداعية.

ويعنى هذا أن حياة الكتابة عند محمد مندور تتراتب تراتبا حيويا إذ كتب مندور مقالات سياسية واجتماعية (٩٨٥) يضاف إليها ما كتبه عن نظريات عامة وثقافة عامة (١٦٥) أى مجموع

ما كتبه فى القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية (١١٥٠) من مجموع مقالاته (١٥٥٥) أى بنسبة تقترب من ٧٥٪ من مجمل كتاباته. ويفسر كثرة هذه الكتابات تلك العلوم القانونية والإدارية والاقتصادية والسياسية والجغرافية التى درسها فى مصر وفرنسا.

وهذا ما جعل بعض النقاد يصنفونه ضمن نقاد النقد الأيديولوجى والاجتماعى. ولكنها الحياة الحافلة بالعمل العام والحر داخل المؤسسات الرسمية والشعبية والأهلية والحزبية وخارجها.

ولهذا يأتى المسرح فى أعلى نسبة من نقد الأدب؛ إذ كتب (١٤٣) من مجمل (٤٠٥) فى المسرح، والنقد النظرى، والشعر والقصة، وفق هذا الترتيب. ولاشك فى أن المسرح قد أخذ هذا الحيز من نتاجه النقدى لاتصاله بالتكوين السياسى والاجتماعى والثقافى العام، ولأنها مسرحيات تتعامل مع الواقع اليومى للإنسان المصرى والعربى. ومن المتوقع أن تأخذ نظرية الأدب المرتبة التالية للمسرح لأنها مرتبطة بهذه المكونات نفسها، ثم يأتى نقد الشعر فى المرتبة قبل الأخيرة (٨٥) وتأخذ القصة أقل حيز من كتاباته النقدية (٥٠).

ويفسر لنا هذا التراتب اهتمامات مندور بالحياة العامة. بينما يأتى النقد الأدبى فى المرتبة الثانية. كما نلاحظ أن وجود بعض المجلات والصحف التى احتضنت مقالاته أو التى رأس تحريرها، وكانت من عوامل زيادة رقعة الكتابة شبه الأسبوعية أو اليومية بعض الوقت لتغطية الأحداث العامة.

وليس غريبا أن يبدأ بمجلة (**الثقافة**) (١٩٣٩/٩/٢٦) حتى (١٩٤٤/٢/٢٢) بانتظام اخترقته (**الرسالة**) [ثلاث عشرة مرة]. ليبدأ رحلته مع جريدة **المصرى** من (١٩٤٤/٤/٦) حتى (١٩٤٤/٦/١١) اخترقته (**الثقافة**) بعض الوقت (أربع مرات) بينما تبدأ رحلته مع **الرسالة** مرة أخرى من (١٩٤٤/٦/٥) حتى (١٩٤٥/١/٢٢) تخترقها عدة مرات **الثقافة وبلادى**، وتبدأ رحلته مع الوفد المصرى منذ (١٩٤٥/٢/٢) حتى (١٩٤٦/٧/٢٠) بشكل دورى لم تخترقه إلا بعض الأعداد من (**البعث**) و(**الرسالة**) و(**بلادى**).

وتبدأ رحلته بعد ذلك مع جريدة (**صوت الأمة**) منذ (١٩٤٦/٩/٣٠) حتى (١٩٤٨/١٠/١٩) بانتظام لم تخترقه دورية أخرى. ويعنى هذا أن جريدتى **الوفد المصرى وصوت الأمة** قد استوعبتا مقالاته السياسية والاجتماعية والعامة. ونلاحظ إنها استوعبت كل نتاجه فيما بين (فبراير ١٩٤٥) حتى (أكتوبر ١٩٤٨) أى ما يقترب من نصف إنتاجه فى العام كله. ونلاحظ أنه يفيق فى هذا التاريخ على نكبة فلسطين وما تلاها من أحداث جسام. الأمر الذى انعكس على حياته العقلية بالعودة إلى ملاذه الأخير، وحلمه الأول (النقد الأدبى) الذى التزمه بالعودة إلى مجلة **الثقافة** ابتداء من (١٩٤٨/١١/٢) حتى (١٩٤٩/١١/٢١) بانتظام.

وينقطع خيط الدوريات منذ هذا التاريخ حتى يظهر مرة أخرى مع جريدة **الجمهورية** فى (١٩٥٤/٣/٤)، **والرسالة الجديدة** (منذ ١٩٥٤/٦/١)، و(**الثورة**) منذ (١٩٥٤/٧/١) حتى ظهرت جريدة (**الشعب**) منذ (١٩٥٦/٨/٣) حتى (١٩٥٩/٩/١٣) حتى عاد مرة أخرى لجريدة **الجمهورية** منذ (١٩٥٩/٩/٢٩)، **والمساء** منذ (١٩٥٩/١١/٣٠) حتى (١٩٦٤/١٠/٢٣) تخلل ذلك الكتابة فى مجلات **البوليس، والشهر، والمجلة، والكاتب**، ومجلة **مجمع اللغة العربية، وروزاليوسف والأديب**، البيروتية حتى وفاته.

ويعنى هذا أننا أمام جهد كبير لم يتوقف. وتنوع كبير بين الاهتمامات التى تنم كلها، عن كاتب ملتزم بقضايا وطنه وحلمه وآلامه. بل تنم عن ناقد أراد أن يؤسس للنقد العربى الحديث بعد جيل الرواد. وتشير لمترجم يقصد إلى ما يترجمه. وتشير إلى ناقد عام يقدم الكتاب والشعراء والمترجمين، ويحرك تأثيره مجمل الحياة العامة والثقافية والأدبية والنقدية فى مصر خلال (١٩٣٩

ـ ١٩٦٥). شارك فيها بعض الوقت مع كبار نقاد الجيل السابق حتى انفرد مع جيله حتى وافته المنية.

وقد آثر الباحثون الكتابة فى نقد الشعر والتأصيل النظرى للنقد، مع أنهما يأتيان فى المرتبة التالية للمسرح بينما أهمل نقده للمسرح والقصة إلى حد كبير.

ـ ٤ ـ

وينطلق محمد مندور من أساسيات بسيطة متعارف عليها فى النقد الأوروبى والنقد العربى فى مرحلة نهضته أيضا. إذ كشف مؤلفه الأول: **النقد المنهجى عند العرب** عن صلته الواعية بالتراث النقدى العربى، وصلته بالنقد الغربى أيضا. وقد وقف محمد مندور عند مناطق الاشتراك بينهما. وكذلك عند مناطق الاختلاف. إنه يعيد صياغة التراث النقدى العربى والغربى وتقديمهما فى وقت واحد(١٥).

وينطلق مندور فى أول مؤلف له من مقولات نقد حديثة تقدم مفهومه لمن سبقه من رواد النهضة الأدبية والنقدية، وتقدم الأساس الذى سينطلق منه فيما بعد وحتى نهاية رحلته النقدية. إذ ينطلق من أن الأدب: "صياغة فنية لتجربة بشرية. وليس من شك فى أن هذا التعريف بألفاظه أو بمدلوله العام، قد انتشر عند دعاه التجديد وبخاصة فى الشعر، فى العالم العربى الحديث، فعنه يصدر المازنى والعقاد عند نقدهما لشوقى وحافظ، وبخاصة فى كتاب "**الديوان**"، كما نجد مدلوله الواضح فى كتاب **الغربال** لميخائيل نعيمة. وذلك فضلا عن مقدمات الدواوين العديدة التى نشرها أحمد زكى أبو شادى والعقاد والمازنى وغيرهم من شعرائنا المعاصرين"(١٦). وهى ما يردده مندور دائما بقوله: "إن الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية"(١٧). ومن هذا التعريف انطلق مندور لكل الأنواع الأدبية التى عالجها على المستوى النقدى التى تترتب تاريخيا: الشعر ثم المسرح، ثم القصة، ثم التنظير، بل تترتب على مستوى الاهتمام العام بترتيب آخر هو: المسرح، الشعر، القصة، التنظير.

وإيمان مندور من هذا التعريف جعله يضع (الذوق المدرب الشخصى) أصلا مهما للحكم النقدى، ولتأسيس علم إنسانى موضوعى للنص الأدبى، فـ"الذوق لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائى فى الأدب ونقده، مادام يستند إلى أسباب تجعله ـ فى حدود الممكن ـ وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير "(١٨). وهنا يخرج مندور إلى الجانب التأثرى، الانطباعى، الشخصى، والإيديولوجى فى وقت واحد. لأن الذائقة المدربة تختزن خصائص آلاف النصوص من عصور مختلفة ومن أنواع أدبية مختلفة تمثل مقياسا لهذا الفرد المدرب. فهو لا ينطلق من النص الواحد فقط، بل يراه فى سياقيه: التاريخى والظاهرى، وهو قادر ـ بهذه الصفات ـ على أن يعلل ذوقه حتى المختلف مع غيره من المدربين وأن يحكم بالجودة وأسبابها والرداءة وأسبابها أو الحسن والقبح. بل يستطيع ـ فى النهاية ـ أن يعرف هوية النص وأن يخضعه للشرح والتفسير والتأويل الفنى والنفسى والاجتماعى فى وقت واحد.

وهنا تظهر إيديولوجية هذا الناقد (المتذوق المدرب) من خلال فهمه ومراجعاته لأن الذائقة لن تمر فى الفضاء دون أيديولوجية توجه النص والنقد والمبدع والناقد. ويفرق مندور بين هذه الأيديولوجيا التى تمثل أفقا للرؤية المبدعة والناقدة، والالتزام الذى يمثل إحدى وظائف النقد الأدبى فى مراحل النهوض السياسى والحضارى فى الأمم كلها. ويتحول الإيديولوجى عند مندور إلى (رؤية) بينما يتحول الالتزام إلى منهج فى اختيار الموضوع وتشكيل النص لأنها مرتبطة بأفق سياسى عام فى الواقع الذى يعيشه المبدع والناقد على السواء دون إغفال الجوانب الفنية والجمالية والتذوقية والنفسية فى عمليتى الإبداع والنقد.

يقول مندور: (منهج الالتزام فى الأدب، وهو ذلك المنهج الذى يتطلب من الأديب أن يصدر أحكاما صريحة أو ضمنية على عناصر الحياة المختلفة، وألا يقف عند عملية التمييز والتحليل والكشف بل يعزوها إلى مرحلة الغربلة والدفع. وذلك لكى يساهم فى تطوير نفسه أو مجتمعه أو الإنسانية كلها. وهنا يتسع المجال لأدب الكفاح والتوجيه ونشر الوعى والتمهيد للحركات الإصلاحية الكبرى بل للثورات العامة.."[١٩]. والواضح من تحديد مندور أنه يشير إلى الثورة الفرنسية الكبرى (١٧٨٩) وما رآه من دور الأدب فى لحظات تحرير فرنسا من الغزو النازى الفاشى فى أثناء الحرب العالمية الثانية. كما يظهر من هذا التحديد أن مندور اتسق مع مبادئ ثورة يوليو١٩٥٢ ـ بالضبط ـ كما كان متسقا مع مبادئ الطليعة الوفدية، ومن ثم كانت الأيديولوجيا والالتزام أى الأدب للحياة عبر وسيط لغوى جميل هو المبدأ النقدى الجوهرى الذى تأسس عليه ثلث قرن من النقد الأدبى لديه.

وهذا كله يمثل إيديولوجية مندور النقدية التى عرفها محمد برادة بقوله: (إننا نقصد.. مجموع الأفكار والمعتقدات وطرائق التفكير المميزة لفئة ما مثل أمة أو طبقة أو طائفة أو مهنة أو فرقة أو حزب سياسى "[٢٠]. أو ناقد بالطبع وهذا ما يدعونا للاختلاف مع محمد برادة فى هذا السياق لأنه يعتقد أن: (تحليلات مندور لما هو ثقافى تعكس فهما يكاد يكون فهما آليا للتغيير الثقافى. ففى نظره، يكفى الاقتباس عن الغرب، وإحياء التراث لتحقيق الأصالة. لذلك فإن فصله بين ما هو سياسى، وما هو ثقافى، ينزع عن كتاباته الأبعاد التركيبية القادرة على دفع المناقشة إلى الأمام، وإعادة صياغة الإشكالية صياغة تخرجها من نطاقها المكرور.."[٢١]. وينبع هذا الخلاف من أن مندور لم يتصور أن نكتفى بالأخذ عن الغرب، رغم اعترافه بأن الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والقصة والمسرحية منقولة عن الغرب. وليست تطويرا لنوع أدبى سابق فى تراثنا العربى. ولكن مندور لا يقف عند موقف الناقل إذ يدفع برغبة فى تواصل الغربى والعربى لإنتاج نص حديث كما فعل رواد نهضتنا. كما أنه لم يكتف بتحقيق الأصالة بإحياء التراث لأنه أراد أن يدفع بالجوانب المؤسسة على العقل والذوق السليم فقط، لتتلاقى مع مثيلاتها فى الواقع وفى المنقول عن الغرب، بالتالى لم يفصل مندور بين ما هو سياسى وما هو ثقافى فقد اعتبر ذلك كله، مضافا إليه البعد الدينى والروحى، وحدة واحدة عند النظر إلى الظاهرة أو النص أو الإنسان. واعتقد أن تاريخ كتابة برادة لهذا الرأى كان قبل اكتشاف مجمل أعمال مندور المتوزعة فى الدوريات.

ونستمع إلى محمد مندور فى هذا السياق وهو يرد على إبراهيم عبد القادر المازنى القائل بأن اللغة وسيلة قائلا إنه يجب ألا (يسرف فى اعتبارها وسيلة لأنه يحرم نفسه من عناصر هامة فى التأثير، عناصر التصوير وعناصر الموسيقى[٢٢]. بل نرى مندورا وهو يربط بين الموقف الفردى والموقف القومى عند النقل عن الغرب فى لحظة واحدة يقول فيها: "ولو أننا عدنا إلى تلك الفترة التاريخية.. لوجدنا أن تلك الحاجات إنما كانت / تنبع عن الذات الفردة التى أخذت تتفتح وتسعى إلى تأكيد وجودها فى زمن أخذ الوعى القومى ينتشر فيه فيعكس على الأفراد إحساسا قويا بذواتهم ورغبة عارمة فى تأكيد تلك الذوات. وبخاصة بعد أن اطلعوا على الآداب الغربية.." [٢٣]. بل يشير فى موضع آخر إلى تحلل المبدع من ذاكرته الشعرية مثلا ليعيش الحياة، بعد أن يدرس هذا التراث الشعرى مثلا حتى لو استخدم الشاعر قوالب قديمة حتى يقدم شكلا أصيلا. يقول مندور: (من الضرورى أن يتحلل كل إنتاج شعرى أصيل من الذاكرة لكى يصبح شعر حياة. وإن لم يكن هناك بأس من أن تصب هذه الحياة فى قوالب كلاسيكية.."[٢٤].

ومن ثم يصبح فهم مندور لإشكالية التغيير الثقافى مرتبطا بالأدب والنقد والواقع الاجتماعى والتراث فى الوقت نفسه بل هو يعى ـ من خلال الاستشهاد السابق ـ بأن قصر تطبيق المنهج على نوع أدبى بعينه لا يعنى أنه النوع الوحيد. ويؤكد ذلك ما يتبناه لدى لانسون ومابيه فى منهجى

دراسة اللغة والأدب في ذيل كتابه النقد المنهجى عند العرب إذ يؤكد مابيه على أهمية علم الأسلوب بعناصره المتعددة كما أكد مندور ويحيى حقى بعد ذلك. يقول مابيه: "التحليل اللغوى ينتهى بنا إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من العناصر: الأصوات، وتلك عناصر علم الأصوات، والمفردات وتلك عناصر المعاجم، وعوامل الصيغة وتلك عناصر النحو بمعناه الدقيق.. ومع ذلك فهى شديدة الاتصال بعضها ببعض حتى يمكن اعتبارها دراسة لشئ واحد من جهات ثلاث.."(٢٥).

كذلك يرى لانسون أنه "بينما يبحث المؤرخ عن الوقائع العامة ولا يعنى بالأفراد إلا فى الحدود التى يمثل فيها هؤلاء الأفراد جماعات أو يغيرون اتجاهات، نقف نحن عند الأفراد أولا، لأن الإحساس والانفعال والذوق والجمال أشياء فردية.."(٢٦). ثم يستكمل لانسون حديثه بدراسة نتاج هذا الفرد كممثل لظاهرة أو لتوجه إنسانى. وما يراه محمد مندور يعنى أن كل وجوه الشكل والتشكيل والسياقات ما قبل النص وما بعد النص تمثل تنوعا داخل وحدة هى وحدة النص ووحدة حدس المبدع فى داخل سياق اجتماعى وفنى وبالتالى سياسى وثقافى. وهذا ما جعلنا نرى محمد مندور يتحدث عن أكثر من منهج خارج النص مثل (التأثرى - الانطباعى - الحياتى - الملتزم - الإيديولجى) وعن أكثر من منهج فى داخل النص: (المنهج اللغوى، المنهج الأسلوبى، المنهج التحليلى الفنى المختص برصد الخصائص المائزة لكل نوع أدبى على حدة، ثم لكل نص وحده) وهو ما يتفق مع المناهج المعاصرة التى تجمع كل هذه المناهج فى رؤية فنية اجتماعية ثقافية. والاجتماعية تشمل السياسى والشعبى على كل حال.

فالبنيويون التوليديون والألسنيون الذين يندمجون فى بنيوية ألسنية (والألسنيون بتأكيدهم على الكلام الأدبى، وإمكانية تجزيئ هذا الكلام إلى وحدات يتعاملون مع النص الأدبى كما يتعاملون مع الجملة. فالجملة كما هو متفق عليها ألسنيا قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية).. تتمظهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات: مستوى الوظائف، مستوى الأعمال، مستوى السرد، ومستوى المعنى. هذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب نسق متكامل.."(٢٧). هذا النسق هو ما نطلق عليه النص.

وبناء على ذلك نظر مندور إلى النص الأدبى والنص الثقافى والنص السياسى. ودرس الجميع بهذه الاستراتيجية الثقافية السياسية النقدية. مما أعطى لتحليلاته مصداقية، خاصة فى القضايا العامة التى وهب حياته لها؛ وفى النقد الأدبى، الحلم المتجدد لمندور الذى يعود إليه كلما حزبته الظروف وقست عليه.

لا يعترف مندور بجذور تراثية للأنواع الأدبية الحديثة. اللهم إلا الشعر والنقد. إذ يملك الشعر تواصلا وتطورا منذ تعرفنا على نصوصه الأقدم حتى مندور (وما بعده بالطبع) كذلك النقد الذوقى الأدبى الأولى مع بدايات الشعر وتعمقه وتنوعه مع تطور الحياة الثقافية والفكرية والنقدية والبلاغية العربية. ولهذا فمعالجة نقد مندور للأنواع الأدبية العربية لا يشترط أن تأتى بأسبقية ظهور النوع الأدبى فى التاريخ أو حتى لدى مندور. وإنما ترتبط بكيفية الاهتمام ومدى الجهد المبذول فيها كما سنعرض فى الوحدات التالية.

- ٥ -

قام محمد مندور بالدور المهم بوصفه ناقدا فى مجال المسرح. فقد كان عضوا لجنته. وكان قد امتلك نوافذ متعددة للكتابة والتحليل والمتابعة. الأمر الذى مكن مندور من متابعة كل المواسم المسرحية من الخمسينيات الأولى حتى وفاته. وغطى مندور تاريخ المسرح العالمى والعربى متفرقا فى مجموعة من المحاضرات - التى أعد لها جيدا - ألقيت كلها على طلاب بمعهد الدراسات العربية، أو معهد الإعلام، أو محاضرات عامة، ولقاءات، ومؤتمرات، وندوات غطى فيها مندور المسرح

المصرى والعالمى بالحضور والقراءة والتأريخ والنقد. الأمر الذى جعله مؤثرا - خلال الفترة التى عاشها من تاريخ الثورة المصرية - فى الحياة المسرحية نقدا وتوجيها.

ويبدأ مندور فكره عن المسرح من خلال الثقافة الفرنسية والعربية. إذ يغطى هذه المراحل التاريخية من خلال الرصد العام ثم يخصص حديثه عندما تأتى المناسبة الغربية أو العربية، فقوله: "عندما ينظر الإنسان فى لوحة الأدب المسرحى العالمى وتطوره عبر العصور، لا يستطيع إلا أن ينبهر بملاحظة توافق تطور فنون هذا الأدب مع التطور الإنسانى العام: الثقافى والاجتماعى، والسياسى، مما يقطع بأن هذا الفن قد كان دائما من ألصق الفنون بالحياة.." [٢٨]. يبرز فهمه للمسرح بوصفه نصًا أدبيًا مرتبطًا بثقافة البشرية وتنوعها. كما يفرق هنا بين النص المسرحى الأدبى (القابل للتمثيل والعرض)، والعرض المسرحى الذى تتدخل فيه رؤية المخرج بأدوات الإخراج المتعددة من إضاءة، وديكور، وملابس، ومؤثرات صوتية، وغير صوتية.. إلخ.

ولهذا يعرض مندور لمقاييس النقد العالمية فى سياق الفهم الثقافى لظاهرة المسرح فيبدأ من قواعد الوضوح والبلاغة الشعرية ووحدة الزمان والمكان والموضوع عند أرسطو فى كتابه: (**فن الشعر**) مشيرا إلى مبدأ الفصل بين الأنواع وخطاب العقل والعناية بالإنسان المطلق[٢٩]. ليعرض النقيض لدى عصر النهضة بمحاكاة أعمال اليونانيين والرومانيين بعد أن كان الكلاسيكيون يحاكون الأساطير وقصصهم الخيالى، مشيرا إلى أن الرومانسيين قد فعلوا عكس مافعله الأوائل والإحيائيون النهضويون الذين أسقطوا المقاييس القديمة وحوّلوها لما يناسب العاطفة والانفعال والغنائية والرقص وخفة الروح وتكسير الوحدات الثلاث والاتزان العقلى مثلما وضحها فيكتور هيجو فى مقدمة مسرحيته **كروميل**، ويرى بذلك أن التطور المسرحى ارتبط بالتطور الثقافى والحضارى العام. ولم تظهر العصور والتقسيمات إلا مع عصر النهضة وفى القرن السابع عشر بالتحديد.

وقد يعرض مندور لبقية حركات التطور فى رصد المسرح الواقعى النثرى والشعرى كما أبان عن المسرح الملحمى والأوتشرك والمسرح الشعبى ثم اللامعقول والعبث. مشيرا لمسألة الحائط الرابع المرتبطة بمرحلة اندماج الممثل والمتلقى. وبالمقياس نفسه يرى محمد مندور بعد قراءته لكتاب **أرزة لبنان** لنقولا نقاش، وبعد عرضه لفهمه الخاص للفنون الشعبية الدرامية (أن فن المسرح لم ينشأ فى عالمنا العربى الحديث نتيجة لتطوير أى فن قديم فى بلادنا أو فن شعبى كخيال الظل والقراقوز، وإنما جلبه إلينا مارون نقاش الذى ولد فى مدينة صيدا (سنة ١٨١٧)[٣٠]...

ويعنى هذا أنه مسرح يقع فى بداياته بين الاقتباس والتأليف والتعريب، وقد حاول هذا المسرح بهذه الخصائص - بالطبع - أن يخلق مزيجا بين النوع الأدبى والفنى الجديد، وبين المتلقى العربى الذى تربى ذوقه الأدبى والفنى على الشعر، والموسيقى، والغناء، والرقص بوصفها وسائل للتسلية من ناحية، والفطنة والحكمة من ناحية أخرى.

وبالتالى مزج كل الرواد بين خصائص الجديد، وبين هذه الخصائص الموروثة لدى، مارون النقاش وأبى خليل القبانى، ويعقوب صنوع حتى رأينا روادًا للمسرح الشعرى المستقل فى العالم العربى: فى مصر والشام - ثم المسرح النثرى الجاد والهزلى والغنائى. وأصبح المسرح العربى مزيجا من هذه الخصائص كلها. مما سبب رواجا لهذا الفن فى النصف الأول من القرن العشرين، وأعطى القدرة على النمو والتمايز واستقلال الأنواع وتداخلها فى آن واحد.

وليس عجيبا أن يخصص مندور لأعلام المسرح الشعرى والنثرى كتبا خاصة بهم، فقد ترك كتابا عن مسرح توفيق الحكيم (النثرى طبعا) ١٩٦٠، والشعرى أولا ثم النثرى وفق مالاحظه مندور. فقد خصص كتبا مستقلة - كانت محاضرات - لمسرحيات شوقى، مسرحيات عزيز أباظه، ثم المسرح النثرى. ومسرح توفيق الحكيم والمسرح المصرى المعاصر، حيث يرى مندور أن المسرح

النثرى الخالص يروده توفيق الحكيم ومحمود تيمور فى النصف الأول من القرن العشرين. بينما يرود المسرح الشعرى فى هذه الفترة أحمد شوقى وعزيز أباظة وعلى أحمد باكثير. ثم يتحول فى النصف الثانى من القرن العشرين ليثبت توفيق الحكيم[٣١] ويحرك حوله مجموعة مهمة من مؤلفى المسرح النثرى أمثال: نعمان عاشور، سعد الدين وهبه، يوسف إدريس، رشاد رشدى، الفرد فرج، ميخائيل رومان، كما أشار إلى الأجيال التالية من المسرح الشعرى فى أعمال عبد الرحمن الشرقاوى وغيره.

ولكن مندور توقف فى قمة نضوج المسرحين الشعرى والنثرى فى مصر فى هذه المؤلفات المتعددة والنشأة غير العادى، لم يمهله العمر ليرى تفتح المسرح الشعرى على يد الشرقاوى وصلاح عبد الصبور، ولم ير تفتح كتاب المسرح النثرى بعد نكسة (١٩٦٧) وأظن أن ذلك يسعده بالضبط. كما لم يتصل مندور بالمسرح الشعبى الدينى الذى ترجم فجأة عن الفرنسية إلى العربية فى المغرب العربى ونشر بعد ذلك فى عدد خاص من مجلة الهلال بعنوان التعازى (١٩٧٠) لكنه غير بعض الآراء الخاصة بعدم معرفة النص الأدبى أو فنون الحركة العربية لأى شكل درامى. ولم ير مندور توظيف القراقوز وخيال الظل فى عمل مسرح حديث له أصول شعبية أو توظيف الفنيين فى داخل المسارح الحديثة خاصة مسارح الأطفال.

عاش مندور فترة نهوض المسرح داخل سياق ثقافى اشتراكى وظف المسرح ضمن أدوات تشكيل الوعى الخاص والعام، لتطويع هذا الوعى لخدمة مشروعات المؤسسة الثقافية التى ربطت بين الثقافة والإعلام والإرشاد القومى حتى انفصلت كل وظيفة بوزارة خاصة تتبعها مؤسسات تابعة لتنفيذ مشاريعها. وبالتالى كان المسرح الذى رآه محمد مندور مسرحا حرا وملتزما وأيديولوجيا وذاتيا فرديا فى الوقت نفسه. أراد أن يناقش قضايا الواقع فى حياة ثورة يوليو (١٩٥٢) التى ارتبط المثقفون بها ثم اختلف بعضهم معها، ثم جمعت نكسة يونيو ١٩٦٧، بين الجميع فى محاولة لتوظيف كل شئ من أجل تحرير الأرض العربية المحتلة.

من هنا تغلب المسرحيون بالعودة إلى التراث يستلهمونه ويوظفونه كعنصر يذكر الناس بماضيهم العظيم أو بمحاولات النهوض بعد الكبوة والإشارة إلى أعداء الوطن فى الماضى الذين هم أعداء الحاضر والمستقبل، كل ذلك فى شكل فنى مسرحى حديث يعطى للناس أو الجماهير طاقة للعمل والبناء والاستعداد للمعركة. فكان الرمز والقناع والاستلهام وسائل لتعميق النص المسرحى والهروب من الرقابة فى وقت واحد، بل مورست أنواع من مسارح الطليعة والغرفة والشارع للوصول إلى الجماهير لتعبئتها للمعركة مثلما كان يفعل المسرحيون الجوالون، ورواد مسرح السامر فى القديم.

لم ير مندور هذا كله، مما يدعونا لاستكمال هذه المسيرة، خصوصا الشعراء والمسرحيين الذين أشار إليهم استكملوا نموهم بعده، وتسلمهم نقاد مسرحيون من أمثال لويس عوض، ورشاد رشدى، وعلى الراعى، وفوزى فهمى، وسمير سرحان، وعبد العزيز حمودة، وفاطمة موسى، وفاروق عبد القادر، وفاروق عبد الوهاب، ومحمد عنانى، وهدى وصفى... وغيرهم.

ولقد تطورت مناهج المسرح ومناهج دراسة المسرح فى الجامعات المصرية وأكاديمية الفنون. بل تطورت مناهج دراسة النص الأدبى الدرامى فى العالم وفى وطننا فى آن واحد، ومع ذلك فإن ما أسسه محمد مندور فى المسرح وفى التحليل الثقافى الفنى للنصوص والعروض والظواهر والنقد، كان دافعًا مهما للنقاد والكتاب من جيله والأجيال التى تلته لاستكمال هذا الجهد الضخم بعد جيل العقاد وطه حسين.

- ٦ -

استقطب نقد الشعر جهود الذين درسوا محمد مندور لأسباب كثيرة: منها رسالته للدكتوراه (**النقد المنهجي عند العرب**) ولصلته بالتراث النقدى العربى. ومنها دراسته لأعلام الشعراء العرب فى مصر، مثل شوقى، وخليل مطران، وولى الدين يكن، وإسماعيل صبرى ثم مدرس الأجيال التى جاءت بعد شوقى فى ثلاث حلقات باسم الشعر المصرى بعد شوقى، وهى حلقات ثلاث وصل فيها حتى معاصريه من الشعراء والشاعرات، من يكتب بالعامية منهم ومنهن ومن يكتب بالفصحى.

وهى رحلة طويلة استعرض فيها محمد مندور سعة علمه بتاريخ الأدب العربى والشعر منه بخاصة. وتابع هذا الشعر حتى وصل فى رسالته للدكتوراه إلى تجلية الصراع بين القدماء والمحدثين كما صوره النقاد العرب القدامى، ثم كما تصوره نقاد الأدب الفرنسى ومؤرخوه ثم كما رآه مندور بعد اطلاعه على الطرفين العربى والفرنسى، وقد أثرت فيه هذه الرحلة لأنه تابعها على أنها رحلة متصلة الحلقات لم ينقطع فيها الشعر بخاصة. كما أن الشعر كان فى كل فترة تاريخية يعلن عن صدام بين الطرق والصياغات والمضامين القديمة، وبين نظيراتها فى شعر العصر التالى له. ولهذا سيطرت على مندور فكرة صراع القديم والجديد، والمحافظ والمجدد، والتقليد والمحافظة.

كذلك رصد صراع الأجيال داخل المدرسة الواحدة. ورصد مراحل التطور بين كل مدرسة أو اتجاه. وأن هناك شعراء يقفون على الأعراف فى كل مرحلة يصعب تصنيفهم لأنهم يخلصون للشعر ولأنفسهم بصرف النظر عن ذوق العصر الذين قد ينفعون معه أو يختلفون قليلا فى وقت واحد. ويشير إلى أن الانتصار دائما يكون فى صفوف المحدثين المجددين، وليس فى صفوف المحافظين، بل ينشأ فى صفوف المحافظين من يجدد فى داخل بنائهم الشعرى. ولم ينس مندور أن ينبه إلى خطورة تعايش جميع الأشكال والاتجاهات فى كل عصر، لأنها سنة الكون والإنسان بل ضرورة أن تتعايش الأشكال والمذاهب فى كل زمن فى حالة صراع يصفى ما لا يصمد أمام التقدم والتجديد.

ومن هنا أشار مندور إلى أن المرحلة التى بدأت بشعراء الجاهلية حتى نهاية مدرسة حافظ وشوقى، كانت مرحلة واحدة متعددة المستويات أحدث فيها كل جيل ما رآه صحيحا من وجهة نظره ووجهة نظر العصر من ناحية، ومن زاوية إفادة الذوق الموروث والسائد من أذواق شعرية أخرى عبر وسيط من الترجمة أو المعرفة بلغات وآداب أخرى غير عربية. كما حدث فى العصر العباسى، والعصر الحديث على السواء، وبالتالى يضع محمد مندور شعر شوقى أمير الشعراء فى قمة هذه المدرسة بلا تردد، وإن كان يتعاطف مع أقوال شباب مدرسة الديوان الذين رأوا أن إمارة الشعر قد مثلت قيمة مضافة عن خارج الشعر اكتسبها شوقى بعلاقاته الوطيدة بالسلطة وكبار الكتاب فى عصره. ولكن الزمن التالى أشاح عن هذه الفكرة فقد بذل شوقى مجهودا مهما فى كتابة المسرح الشعرى (١٩٢٦ - ١٩٣٢) مما أدخله إلى حدود شعر الوجدان لدى الرومانتيك العرب.

وبالتالى رصد مندور ما قبل شوقى على أنه عودة للعصر العباسى، وما بعد شوقى على أنه شعر الوجدان وليس شعر الذائقة. وهو ما أتاح للتجديد أكبر فرصة فى تاريخ الشعر العربى كله، وفى العصر الحديث بخاصة، وكان المدخل للشعراء الواقعيين (شعر التفعيلة) و(الشعر المنثور) و(النثر الشعرى) و(الشعر الصافى) فيما حدث بعد الحرب العالمية الثانية حتى وفاة مندور (وما بعده بالطبع). ورصد مندور فى كل مرحلة سيطرة اتجاه يؤيده الواقع والظروف العامة. وأشار فى هذا السياق المهم إلى سبب عدم توفيق مدارس الرومانتيكية فى التنظير وتقديم نظرية فى النقد فى النصف الأول من القرن العشرين كما حدث لدى مبدعى العرب ونقادهم بعد إفادتهم من التراث اليونانى واللاتينى والفارسى والسامى بعامة.

وقد رصد هذه الرحلة فى سياقات مختلفة يقول فيها (كان الشعر العربى القديم فى الجاهلية والعصر العباسى يستمد مادته من الحياة مباشرة.. ولكن التقليد لم يلبث أن طغى على الشعر فى العصر العباسى وأصبح الشعراء يستقون مادتهم.. من ذاكرتهم ومحفوظاتهم حتى تحجرت فنون الشعر ومعانيه..."[٣٢]. وإن كان مندور لاينفى تفرد شعراء المحافظة والتجديد العباسى من أمثال بشار ومسلم بن الوليد وأبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى وابن الرومى، وأبى العلاء المعرى وغيرهم، وهو الصراع بين عمود الشعر ومذهب البديع.

ثم ربط بين دخول الطباعة وتحقيق التراث والمعرفة بالتركية والفارسية ونهضة محمود سامى البارودى فى القرن التاسع عشر بالشعر العربى[٣٣]. حتى جاءت المدارس الرومانتيكية (الديوان، أبولو، المهجر) لتجعل الوجدان والخصوصية الأسلوبية هدف التجديد التالى لمدرستى البارودى وشوقى[٣٤]. ويختم هذه الدورات من الصراع بين الأجيال والمذاهب بقوله: "وقد جاءت فلسفة الثورة المصرية الأخيرة مؤيدة لهذا الاتجاه. وإذا بشعر الوجدان يأخذ فى الانزواء، بل ويهاجم، أصحابه ويتهمون بالذاتية وحب النفس وبالفردية الانعزالية ويطلق عليهم أحيانا اسم دعاة الفن للفن، كوسيلة لتجريحهم وأتهامهم بالهروب من الحياة العامة ومن معالجة مشاكل المجتمع، ووضع طاقاتها الفنية فى خدمة الحياة العامة والأحياء ومحاولة الارتفاع بتلك الحياة إلى مستوى إنسانى أفضل.."[٣٥].

ويتردد هذا الرأى فيما كتب مندور فى جميع مؤلفاته. وقد أثرنا جمع هذه القضايا ليظهر الموقف النقدى العام لمندور من قضايا تطور النص الشعرى العربى، والأجيال والمذاهب والاتجاهات، والمبشرين والأعراف والمتفردين داخل كل مدرسة أو اتجاه. ولا يفترق الأمر - من قبل ذلك، ومن بعده - سواء ألف مندور كتابا أو ألقى محاضرات تخص شاعرًا بعينه أو اتجاه بعينه، لأنه يردد هذه الرؤية النقدية، فقد جمع موقفه من الشعر العربى كله فى كتابين مهمين هما: **النقد المنهجى عند العرب، والشعر المصرى بعد شوقى** فى ثلاثة أجزاء. والفارق بين تاريخ تأليف الكتابين كبير جدا، إذ يقع فيما بين (١٩٤٠ - حتى نهاية الخمسينات). وقد لخص مندور فى سلسلة المكتبة الثقافية رقم (١٢) بعنوان **(فن الشعر)** فى أوائل عقد الستينيات وقبل وفاته بقليل.

وإن كان فى هذا الكتيب قد عرج على تطور النظرية الشعرية فى أوروبا والفكر العربى. وناقش قضايا فلسفية مهمة تخص تطور النوع الأدبى فى العالم كله (أسطورى، ملحمى، درامى، غنائى) وانعكاس ذلك فى التكوينات الثقافية المختلفة فى كل أمة. كما ناقش قضايا الوحى والإلهام، والشكل والمضمون، والأسلوب والصياغة، القديم والجديد، التقليدى والوجدانى والاشتراكى، الوصف والتصوير، الشعر القصصى. والمتابع لمؤلفات محمد مندور عن الشعر والشعراء ونقد الشعر وتأريخه يجده يفصل فى مؤلفات الشخصيات المفردة ما يجمله فى الحديث النظرى عن نظرية الشعر ومناهجه ومذاهبه.

وهو ما رأيناه فى مؤلفاته فى المسرح العربى، ويعنى ذلك أن مندور قد حافظ على موقفه من الشعر والمسرح على المستوى النظرى، وفصل فى المحاضرات والكتب المفردة الناتجة عن تجميع المقالات من جرائد ومجلات أشرنا إليها فى وحدة سابقة - ذلك أن المقالات كانت تستدعى السرعة والاختصار حسب المساحة المتاحة. كما كانت المحاضرات تستدعى الجوانب التحليلية أكثر من الإدلاء بالآراء النظرية، خاصة وأن الجيل السابق له، لم يترك له نظريات فى الشعر أو المسرح، يمكن العودة إليها، بل كان عليه أن يستكمل فى الوقت نفسه الاتجاهات النفسية والاجتماعية واللغوية والأسلوبية فى النقد الأدبى فى الفترة السابقة على ممارسة مندور للنقد الأدبى لتغطية الإنتاج الأدبى منذ بداية الأربعينيات ولم يشأ مندور أن يترك إبداعا فى عصره، دون أن يشير إليه فى ذاته كظاهرة أدبية ثم يعود ليرى - جذورها التاريخية والفنية على عجل

ودون استقصاء ـ لإيمانه أن العمل الثقافى وحدة واحدة. وأن المطالبة باستقلال الوطن ودستوره وحرية المواطن وديمقراطية الحكم، وتداول السلطة وإعادة النظر فى الاتفاقيات والمعاهدات التى تمت بين مصر وانجلترا، إذا أعاقت وحدة العمل الثقافى وتركت الوطن والمواطن ليسيرا فى خطين متعارضين، فإن العمل السياسى يأخذ الاهتمام الأول يليه الثقافى فالفنى فالأدبى فالنقدى بهذا التدرج الذى عالج به مندور قضايا المصيرية فى السياسة والثقافة على السواء.

وقد يعرج مندور لبعض القضايا الفرعية ولا يستكملها بسبب ضغوط الموضوع الرئيس أو المساحة أو الوقت المتاح للمحاضرة أو صفحة الكتابة إلا أنه يؤمن بضرورة أن تتواصل هذه القضايا الفرعية مع المستجدات فى الثقافة مثلها مثل القضايا الرئيسة. وأعتقد أنه لو قدر لمندور أن يعمر مثله مثل أساتذته لكان لهذا القضايا ترتيب آخر خاصة وقد تغيرت الحياة السياسية والثقافية كثيرا عما رآه ومارسه. فلم يشهد الهزيمة العسكرية ولم يشهد الانتصار العسكرى. ولم يشهد نجاح التحكيم الدولى فى طابا. بل لم يشهد تقاتل الأفارقة، وتقاتل العرب، وتقاتل الفرق الإسلامية بين قبائل أفريقيا، وغزو الكويت، وحرب العراق وإيران، وعودة أرض مصر وتوقيع معاهدات السلام. بل لم يشهد زمن العولمة والقطب الواحد وسيطرة الشركات متعددة الجنسيات على التجارة والثقافة والفن فى وقت واحد.

ومن هنا جاز لنا أن ننظر فيما رآه مندور من هذه الزوايا الجديدة. وهى زوايا تخرج نتائج جديدة ومختلفة لم تكن فى حسبان هذا الرائد والناقد والسياسى المتميز المخلص.

إن قوانين كثيرة مرت على مندور وهو يعالج هذا النشاط الثقافى كله. وكان محور هذه القوانين أن اللغات والآداب لا تسير خبط عشواء إنما لكل ظاهرة قانونها المفسر ووظائفها وهويتها. وعلينا أن نكتشف القوانين لتساعدنا على تفهم مستقبل اللغة والأدب فى أية أمة. وكيف ينتقل من جماعة لأخرى ومن أمة لأخرى. وما الصورة التى تنقلها عن ذواتنا من الآخر؟ وما صورة الآخر فى ذاتنا، عبر فهم المماثل والمخالف والشاذ، ليست هناك أمة معزولة، أو حضارة مستقلة، أو مبدع فى برج عاجى ـ فى مفهوم مندور ـ لأن المعزول والمنفصل والبعيد موتى بعيدا عن الآخر.

ويرى مندور أن الفردى يخرج من الجماعى ويعود إليه. وأن الظواهر الثقافية لا تموت بفعل انتهاء حضورها على الساحة السياسية والثقافية، لأن كل حضارة تعطى فى حين وتأخذ من الحضارات الأخرى فى أحيان مختلفة.

ومن هذه المنطلقات كلها، وهى منطلقات نظرية عالج مندور قضايا النقد القديم والحديث فى اشتباكهما مع الشعر العربى. وكما يقول جابر عصفور عن مندور وجيله إنهم "جيل تحول، كان مندور واحدا من أبرز طلائعه.. كان يحاول التوسط بين النقيضين ويدعو إلى توازن الطبقات الاجتماعية عن طريق ما أسماه مذهب الديمقراطية الاجتماعية.. ويمكن أن يدرج مفهوم مندور للشعر فى إطار نظرية التعبير التى نشأت مصاحبة للإبداع الرومانتيكى.."[٣٦] التى أفادت من كل هذه العلوم الإنسانية واللغوية والنقدية.

أما النثر فقد تحول لدى مندور إلى القصة. ومصطلح القصة يعنى ـ لديه ـ القصة القصيرة والرواية. وقد كتب خمسين مقالة متفرقة عن قصص أو روايات ابتداء من بداية القرن حتى الستينيات. وقد عرج محمد مندور على تنظيرات محمود تيمور، ويحى حقى أكثر من مرة وهو يؤصل لفن القصة (الرواية) وحين يفرق بين الأدب الهادف والأدب الهاتف.

ووصل لما رآه فى جميع الأشكال الأدبية الحديثة أعنى أن فن القص بمفهومه الذى ورد فى روايات موباسان وبلزاك وجوجول وقصصهم، وغيرهم؛ هو فن القص الحديث رغم اختلاف مدارسه ـ ويرى أن فن القص لدينا وافد عن الغرب ابتداء من الترجمة وانتهاء بالإبداع.

وحينما عرج على الأشكال التراثية للسرد بوجه عام مثل حكايات ألف ليلة وليلة أو المقامة أو الرسالة أو الخبر أعلن أنها أشكال خاصة بمرحلتها التاريخية التراثية، ولم تنم هذه الأشكال لتصل إلى نضوج القص الحديث. بالضبط كما لاحظ ذلك فى تاريخ القص الأوروبى والفرنسى منه بخاصة.

والواضح أنه أشار لهذه القضايا عند ترجماته لروائع من القص الفرنسى، وعند كتابة مقدمات لأعمال إبداعية، خاصة إشاراته لكتابات الأجيال المتعددة محمد ومحمود تيمور، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، يحى حقى، يوسف إدريس، وغيرهم.

وبعد..

فهذا ناقد مما نطلق عليه اليوم ناقد ثقافى. أى: الناقد الذى يستوعب النص والمبدع والعصر ويكشف عن خصائص فنية ونفسية واجتماعية ترتبط كلها، بالموقف الثقافى العام للوطن، والموقف الثقافى الخاص بالكاتب لبيان الاختلاف بين الظواهر، والتماثل بين النصوص فى عصر واحد، والكشف عن الآخر لتحديد هوية الأنا. والوصول إلى رؤية (الناص) و(النص) فى آن واحد بوصفها ظاهرة تحتاج لأكثر من علم ليستجلى كل أبعاد النص من منظور نقدى واحد.

وهذا النقد الثقافى ينطلق كما قلنا من الدور السياسى والاجتماعى والأدبى لمندور من منطلق هو (الديمقراطية السياسية) التى ربطها بنضاله قبل الثورة فى مجلس النواب. وربطها بعد الثورة بفك قيود تكبل حق الأمة المصرية. وأنه بدون الحريات السياسية لن يبدع الكتاب والنقاد ولن تتقدم الأمة: يقول مندور:

"وإذا كان الدستور الجديد سيضمن للمواطنين حرياتهم وحقوقهم الأساسية؛ فإن مهمة اللجنة التى ستتولى وضعه يجب أن تمتد إلى كافة القوانين المقيدة للحريات.."[٣٧] ومن هذا المبدأ السياسى كان النقد الثقافى لدى مندور.

وهكذا كان محمد مندور رائدا فى السياسة والنقد معا. وضع الأسس النظرية، وبين بطرق تحليلية فنية خصائص تميز كل نوع أدبى عن غيره. ونزل بهذا النتاج كله إلى الشارع الثقافى والصحافة والإذاعة فكان مؤثرا فى جيل كامل لا يزال يبدع بعد محمد مندور.

الهوامش:

(١) محمد مندور: **فى الميزان الجديد**، دار نهضة مصر، ص٣.

(٢)محمد مندور: **معارك أدبية**، دار نهضة مصر، بدون، ص٣.

(٣)المرجع السابق، ص٤.

(٤)المرجع السابق، ص٥.

(٥)المرجع السابق.

(٦)المرجع السابق، ص٦.

(٧) محمد مندور، **فى الميزان الجديد**، ص٤.

(٨) أنور الجندى، **معارك أدبية** (١٩١٤ - ١٩٣٩)، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٣، جـ١.

(٩) محمد مندور، **معارك أدبية**، دار نهضة مصر، ص٣٠.

(١٠) المرجع السابق، ص٣٧، ٣٨، ٤٥، ٤٧، ٥٢، ٥٧.

(١١) المرجع السابق، ص٦١.

(١٢) المرجع السابق، ص٢١٢.

(١٣) المرجع السابق، ص٢٨٧.

(١٤) اعتمد هذا البحث فى إحصاء كتابات محمد مندور خلال هذه الفترة، على رسالة ماجستير مخطوطة بعنوان: (نقد الشعر عند محمد مندور) للباحث الجزائرى بلواهم محمد، نوقشت ١٩٨٣ بآداب القاهرة، وبإشراف الدكتور جابر عصفور.

(١٥) نلاحظ أن جيلا كاملا ظل يردد مقولات مندور فى صياغات جديدة مستفيدا من العلوم اللغوية والأسلوبية والبنيوية الجديدة التى ملأت السهل والجبل منذ منتصف السبعينيات. فى حين ظل جيل آخر مخلصا لمقولات مندور السياسية والاجتماعية. نذكر من جيل مندور محمد غنيمى هلال وبعده شكرى عياد ، عز الدين إسماعيل ومن الاتجاه الآخر نذكر لويس عوض ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، بينما خرج جيل ثالث يجمع بين الاتجاهين من أمثال: عبد المنعم تليمة، جابر عصفور، صلاح فضل وبعدهما السيد البحراوى، وكاتب هذه السطور وغيرهما.

(١٦) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص٤، ٣.

(١٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٨) محمد مندور، **النقد المنهجى عند العرب**، دار نهضة مصر، القاهرة، ص٦، وانظر صفحات: ٦، ١١، ١٦، ١٧ فى هذا السياق.

(١٩) محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، ص٢١.

(٢٠) محمد براده، **محمد مندور وتنظير النقد العربى**، منشورات دار الآداب، بيروت، يناير ١٩٧٩، ص١٧٠.

(٢١) المرجع السابق ، ص١١٧.

(٢٢) محمد مندور، **النقد المنهجى عند العرب**: ص١٢٣.

(٢٣) محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، مكتبة دار نهضة مصر، ص٣٥، ٣٦.

(٢٤) السابق، ص١٧. ويعتذر مندور عن قصر حديثه عن علم الأسلوب الجديد كبديل عن البلاغة التقليدية فى كتابه فى **الميزان الجديد**، السابق ص٢٢١. ويعنى هذا أن وعى مندور بوحدة الأنواع الأدبية وخضوعها لعوامل منهجية، وثقافية واجتماعية غير مفصولة عكس ما يشير محمد برادة فى مقتبسه السالف.

(٢٥) محمد مندور، **النقد المنهجى عند العرب**، ص٤٤١.

(٢٦) المرجع السابق، ص٣٩٩.

(٢٧) موريس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبى**، فى النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص٩.

(٢٨) محمد مندور، **المسرح العالمى**، دار نهضة مصر، بدون، ص٤.

(٢٩) محمد مندور، **الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما**، دار نهضة مصر. بدون، ص١١، ٥٣، ٨٦، ٨٧.

(٣٠) محمد مندور، **المسرح النثرى**، دار نهضة مصر، بدون، ص٤.

(٣١) حيث يرى أن توفيق الحكيم غلب عليه المسرح ورآه أفضل القوالب لمعالجة أى موضوع مهما يكن، على الرغم من أنه كتب فى الرواية والقصة والمقال والسير، انظر: محمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، دار نهضة مصر، بدون، ص٤.

(٣٢) محمد مندور، **الشعر المصرى بعد شوقى**، دار نهضة مصر، بدون، الحلقة الثالثة، ص٣، وانظر فى السياق نفسه، ص٩، ٩٢، ٩٣.

(٣٣) السابق ، ص٥.

(٣٤) السابق، ص٧. وانظر فى هذا السياق ، ص٦٨.

(٣٥) السابق، ص١٠، وفى السياق نفسه، انظر ص٩٦، ٩٧، ٩٩، ١٠٢، ١٠٥، ١٤٠.

(٣٦) جابر عصفور، **نقد الشعر عند محمد مندور**، طبعة خاصة لطلاب جامعة القاهرة، ١٩٨٠. ص٤٠٥.

(٣٧) محمد مندور، **الديمقراطية السياسية**، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢، ص٣٩.

في ببليوجرافيا غير مكتملة لكتابات محمد مندور

سامي سليمان

* تنوع إنتاج محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) بتنوع المجالات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي أسهم فيها، ويعكس هذا التنوع تعدد الأدوار التي قام بها مندور؛ فهو الناقد الأدبي، والمصلح السياسي والاجتماعي، والكاتب الصحفي، والسياسي، والمعلم، الذي ظل - لأكثر من ربع قرن - يسعى للقيام بتلك الأدوار، ويجعل من الكتابة - على تنوع مجالاتها عنده - وسيلة لنقل أفكاره إلى فئات واسعة من القراء والمتلقين. واقترن ذلك بتنوع المؤلفة، ويكاد كتابه: "النقد المنهجي عند العرب" أن يكون النموذج الوحيد لوسائط الثقافية التي استخدمها؛ بداية من الدوريات، ومرورا بالكتب وانتهاء بالمجالس والندوات والمؤتمرات. ويمكن تقسيم كتابات مندور - من حيث وسيلة النشر - إلى ثلاثة أنماط وهي: * الكتب الممثل لهذا النمط، وقد كان - هذا الكتاب - في الأصل أطروحة الدكتوراة التي تقدم بها مندور لكلية الآداب جامعة القاهرة للحصول على درجة الدكتوراة، عام ١٩٤٢، تحت عنوان "تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري".

* كتب المحاضرات، وهي الكتب التي دون فيها مندور محاضراته التي كان يلقيها في المؤسسات التعليمية التي عمل بالتدريس فيها، ويمثل كتابه "في الأدب والنقد" (١٩٤٩) صورة لمحاضراته التي كان يلقيها في معهد التمثيل، بينما تمثل كتبه عن "مسرحيات شوقي" و "الأدب ومذاهبه" و "الأدب وفنونه" و"إبراهيم المازني" و"خليل مطران" - صورا من المحاضرات التي كان يلقيها في معهد الدراسات العربية العالية.

* كتب المقالات، وهي التي تضم أعدادا كثيرة من المقالات التي كان مندور ينشرها في الدوريات المختلفة، وإذا كان مندور قد بدأ نشاطه الكتابي في بداية الثلاثينيات، ثم انقطع عنه طوال بعثته في فرنسا (١٩٣٠-١٩٣٩) - فإنه ظل بعد عودته من فرنسا يسهم بنشاط واسع في الكتابة في الدوريات المصرية، المتخصصة منها والعامة، وقد حرص في حياته على أن يجمع عددا من مقالاته تلك في كتبه، وهي: "نماذج بشرية" ١٩٤٤، و"في الميزان الجديد ١٩٤٤، و"قضايا جديدة في أدبنا الحديث" ١٩٥٨. على حين أن بعض الناشرين جمعوا أعدادا من مقالاته من الدوريات، ونشروها في كتب بعد وفاته، وهي: "كتابات لم تنشر" ١٩٦٥، و"في المسرح المصري المعاصر" ١٩٧١، و"في المسرح العالمي" ١٩٧٤، و"معارك أدبية" ١٩٨٤، و"صفحات من تاريخ مصر المعاصرة" ١٩٩٣.

* وقد اتصلت بكتابات مندور منذ عشرين عاما، وقد دفعني الإعجاب الشديد بكتابه: "النقد المنهجي عند العرب" إلى قراءة كتب مندور كلها عدة مرات. ومنذ النصف الثاني من عام ١٩٩٤

أخذت أعود إلى الدوريات المصرية الصادرة بين عامى ١٩٤٥ و١٩٦٧ لأجمع مادة لدراستى عن النقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥-١٩٦٧)، ولفت نظرى وجود مئات المقالات التى نشرها مندور فى عدد كبير من الدوريات المصرية، بداية من عام ١٩٣٩، ولم يعد نشرها فى أى كتاب من كتبه، فأخذت أجمع هذه المقالات وأصنفها، لوضعها فى موضعها الملائم من إنتاج مندور، تمهيدا لإعادة دراسة كتاباته النقدية.

* ويمكننى الزعم أن الكثير من هذه المقالات المجهولة له أهميته فى الكشف عن بعض جوانب تطور مندور الناقد والمفكر السياسى والاجتماعى، وإظهار مسعى مندور فى التفاعل مع الاتجاهات الأدبية المعاصرة له؟ ولا سيما تياراتها التجديدية فى الأدب والثقافة، وإماطة اللثام عن انعكاسات تغيرات الواقع المصرى، لا سيما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، على تصورات مندور النظرية ومواقفه السياسية المباشرة، وغير المعلنة أيضا. ولهذه الجوانب جميعها أهميتها فى إعادة تقييم دور مندور الناقد والمفكر.

* ومن الأمانة أن أصارح القارئ أننى لم أنته بعد من مراجعة كل الدوريات التى كتب فيها مندور؛ فقد عدت إلى مجلات "الثقافة" و"المسرح" و"حوار"و"العربى"، كما عدت إلى جريدة "الشعب". وما يزال هناك استكمال لرحلة البحث فى الدوريات التى كتب فيها مندور (وأشير هنا إلى "الجمهورية" و"نداء الوطن" و"الإذاعة" تمثيلا لا حصرا).

* وأود أن أشير إلى مجموعات من الملاحظات المتعلقة بنشر كتابات مندور، وهى:

* كل من درسوا إنتاج مندور فى كتبه يعرفون أن معظم هذه الكتب يصعب تحديد تاريخ طبعته الأولى، مع تعدد طبعات كل منها وخلوها من تاريخ الطبع، وقد حاولت التغلب على هذه الصعوبة بجمع مختلف طبعات الكتاب الواحد ومحاولة تحديد أقدمها.

*لم يعن الناشرون الذين نشروا مجموعات من مقالات مندور فى كتب بإثبات تواريخ النشرات الأولى لهذه المقالات (انظر على سبيل المثال: فى المسرح المصرى المعاصر، فى المسرح العالى، معارك أدبية). وقد حرصت على الإشارة إلى المصادر الأولى لعدد من هذه المقالات على ما سيرى قارئ هذه الببليوجرافيا.

*لعشرات من مقالات مندور النقدية أهمية بالغة فى كشف بعض جوانب التجديد النقدى عند مندور، أو بعض جوانب ريادته، رغم أن هذه المقالات ليست متاحة بيسر للباحث، وأشير - تمثيلا - إلى مقالته "الشعر العربى: غناؤه، إنشاده، وزنه" المنشورة بمجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، عدد مايو ١٩٤٣، والتى تمثل - فيما أعرف - أول محاولة حديثة لتأصيل منظور جديد فى دراسة موسيقى الشعر العربى. كما أشير إلى مقالاته الثلاث "الأصول الدرامية وتطورها" المنشورة بمجلة المسرح، أعداد يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٦٤، والتى تمثل الصياغة النهائية لتصورات مندور حول طبيعة المسرح وحركات التجديد المعاصرة فيه.

* كشف مقالات مندور المسجلة فى هذه الببليوجرافيا غير المكتملة عن جانب من جوانب دور مندور السياسى، كما تعكسه مقالاته المنشورة فى مجلة الثقافة طوال عام ١٩٤٩، وعدد من مقالاته فى دوريات "الشعب" و"الكاتب" و"المجلة".

* وإذا كان بعض الدارسين، ككامل زهيرى ومصطفى عبد الغنى وإسماعيل زين الدين - قد عنوا بدراسة أفكار مندور السياسية ودوره فى الحياة السياسية المصرية (١٩٣٩-١٩٦٥)[1] فمن اللافت أن هذه الجوانب لا تزال فى حاجة إلى مزيد من الدرس؛ لأن مقالات مندور السياسية المنشورة فى مجلة الثقافة طوال عام ١٩٤٩ لم توضع فى إطار كتاباته السياسية فى تلك الدراسات، بالإضافة إلى أن هذه المقالات تسهم فى إكمال دور مندور فى التفكير السياسى والممارسة السياسية الذى تعكسه كتاباته فى "الوفد المصرى" و"صوت الأمة".

* تسعى هذه الببليوجرافيا إلى التركيز على مقالات مندور المنشورة فى الدوريات أو فى كتب مؤلفة تأليفا جماعيا، دون أن تكون قد أعيد نشرها، ولذا لم تسجل مقالاته التى نشرها فى مجلة الثقافة (١٩٣٩ - ١٩٤٤) ثم أعاد نشرها فى كتابيه "نماذج بشرية" و"فى الميزان الجديد".

تم تنظيم هذه الببليوجرافيا غير المكتملة فى ثلاثة أقسام وضعت فى أولها كتب مندور، وفى ثانيها الفصول التى نشرها فى كتب مؤلفة تأليفا جماعيا، وفى ثالثها رُصدت مقالاته. وتم ترتيب الكتب وفقا للموضوع ثم تاريخ النشر، وتم الإجراء نفسه مع المقالات، فقسمت إلى ثلاثة مجالات: مقالات النقد الأدبى، ومقالات القضايا الثقافية العامة، ثم المقالات السياسية. واتبع اسم المقال بمكان النشر وبياناته، مع الإشارة إلى نشرته الثانية إن كان أعيد نشره فى واحد من كتب مندور.

ومن المفيد أن نلفت القارئ إلى أن عددا كبيرا من مقالات مندور النقدية والسياسية قد قدمها مندور تحت الأبواب التى كان يكتبها مثل "فى الميزان الجديد" بمجلة الثقافة، و"نهر الحياة" و"مشاكل النقد" بجريدة الشعب. ولما لم تكن هذه العناوين كافية لتحديد المادة والموضوعات التى تناولها مندور، فقد حرصنا على أن نضيف بجوارها تحديدا للموضوعات التى تناولها فيها مندور تيسيرا على الدارسين.

إن هذه الببليوجرافيا غير المكتملة ليست سوى خطوة صغيرة نسعى إلى استكمالها من أجل نشر الكتابات المجهولة لمحمد مندور، تمهيدا لإعادة قراءة كتاباته المكتملة.

القسم الأول: الكتب:

أولا: الدراسات الأدبية والنقدية.

١ـ نماذج بشرية (١٩٤٤)، الطبعة الثالثة، دار المعرفة، القاهرة، بدون تاريخ.

٢ـ فى الميزان الجديد (١٩٤٤) طبعة دار نهضة مصر؛ بدون تاريخ.

٣ـ النقد المنهجى عند العرب، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٨.

٤ـ فى الأدب والقد (١٩٤٩)، دار نهضة مصر؛ بدون تاريخ.

٥ـ مسرحيات شوقى، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤.

٧ـ محاضرات عن خليل مطران، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤.

٨ـ الشعر المصرى بعد شوقى، الجزء الأول، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥.

٩ـ محاضرات عن إسماعيل صبرى، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥.

١٠ـ محاضرات عن ولى الدين يكن، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥.

١١ـ الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الثانية، جماعة أبوللو، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦.

١٢ـ الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الثالثة، روافد أبوللو، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧.

١٣ـ المسرح النثرى (١٩٥٦)، دار نهضة مصر؛ بدون تاريخ.

١٤ـ الأدب ومذاهبه (١٩٥٧)، دار نهضة مصر؛ بدون تاريخ.

١٥ـ محاضرات عن مسرح عزيز أباظة، الطبعة الأولى، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٨.

١٦ـ قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨.

١٧ـ الأدب وفنونه (١٩٦٠)، طبع دار نهضة مصر؛ بدون تاريخ.

١٨ـ مسرح توفيق الحكيم (١٩٦٠)، طبع دار نهضة مصر؛ بدون تاريخ.

١٩ـ المسرح (١٩٦٠)، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٠.

٢٠ـ فن الشعر، المكتبة الثقافية، العدد ١٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦٢.

٢١- النقد والنقاد المعاصرون (١٩٦٤)، طبعة نهضة مصر، بدون تاريخ.
٢٢- فى المسرح المصرى المعاصر، دار نهضة مصر، ١٩٧١.
٢٣- فى المسرح العالمى، دار نهضة مصر، ١٩٨٤.
٢٥- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.

ثانيا : كتب فى الثقافة والمجتمع والسياسة:
١- الديمقراطية السياسية، كتاب المواطن ٥٢، القاهرة بدون تاريخ (فى خاتمة الكتاب التاريخ التالى: ١٧ ديسمبر ١٩٥٢).
٢- جولة فى العالم الاشتراكى، منشورات البعث الجديد، القاهرة، ١٩٥٧.
٣- الثقافة وأجهزتها، مركز التربية الأساسية فى العالم العربى، دار المعارف، ١٩٥٨.
٤- كتابابت لم تنشر، كتاب الهلال، العدد ١٥٧، أكتوبر ١٩٦٥.
٥- صفحات من تاريخ مصر المعاصرة: مقالات فى السياسة والاقتصاد (١٩٤١- ١٩٤٨)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٩٣.
ثالثا: الترجمات:
١- دفاع عن الأدب، تأليف جورج ديهاميل، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٢.
٢- من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث، تأليف الأساتذة بوصيلية بربيه، دى لاكروا، بارودى، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤.
٣- منهج البحث فى الأدب واللغة، تأليف لانسون وماييه ، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٦.
٤- تاريخ إعلان حقوق الإنسان، تأليف البيربابيه، الطبعة الأولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠.
٥- نزوات ماريان وليالى أكتوبر ومايو وأغسطس، تأليف الفريد دى موسيه، سلسلة من الشرق والغرب، ١٩٥٩.
٦- مدام بوفارى، تأليف جوستاف فلوبير، الطبعة الأولى، مطبوعات كتابى ١٩٦٠.
٧- قصص رومانية، طبع نهضة مصر ١٩٦٨.

القسم الثانى:
فصول فى كتب:
١- نثر حافظ ومترجماته، ضمن كتاب حافظ إبراهيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، المطبعة الأميرية، ١٩٥٧.
٢- نظرة فى شعر مطران، ضمن كتاب مهرجان خليل مطران، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، يونية ١٩٦٠.
٣- مذهب الواقعية فى النقد الأدبى، ضمن كتاب مذاهب النقد الأدبى، الدار القومية، بدون تاريخ.
٤- أحمد شوقى: حياته، أغراض شعره، مختارات من آثاره، ضمن كتاب أعلام الشعر العربى الحديث، تقديم إيليا الحاوى، منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٧٠ (سبق نشر مقالة من هذا الفصل بمجلة المجلة عدد نوفمبر ١٩٦٢، بعنوان: المنفى وأثره فى شوقى وشعره).
القسم الثالث : المقالات
أولا : المقالات النقدية
١- النرفانا، مجلة **الثقافة**، عدد ١٧ أكتوبر ١٩٣٩، ص - ص١٨ - ٢٠.

٢- الناى، مجلة **الثقافة**، عدد ١٤ نوفمبر ١٩٣٩، ص - ص٤١ - ٤٢ (مقال قصصى).
٣- الغراب للشاعر الأمريكى إدجار ألن بو. مجلة الثقافة، عدد ٥ ديسمبر ١٩٣٩، ص - ص ٢٦- ٣٠.
٤- الأدب صورة النفس، مجلة الثقافة، عدد ٩ يناير ١٩٤٠، ص - ص ٢٦ - ٣٠.
٥- قصة ماريا المصرية: الخطيئة، مجلة الثقافة، عدد ١٤ أكتوبر ١٩٤١، ص - ص ١٨ - ٢٠.
٦- الحرية للشاعر الفرنسى أندريه شيفيه، مجلة الثقافة، عدد ٣٠ ديسمبر ١٩٤١، ص - ص ١٠ - ١٢.
٧ - نبينا فى نظر جيته، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ يناير ١٩٤٢، ص - ص ٤١ - ٤٢.
٨- فى الميزان الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٣٠ يونيو ١٩٤٢، ص - ص١٣ - ١٦.
٩- دراسة اللغة العربية وآدابها، مجلة الرسالة، عدد ١ يناير ١٩٤٥ (أعيد نشرها فى كتابه كمقالات لم تنشر ص - ص ٩٥ - ١٠٢).
١٠- النقد الأدبى بين الذوق والعلم، مجلة الثقافة، عدد ٢ نوفمبر ١٩٤٨، ص - ص ٢٣ - ٢٥ (رد على نقد زكى نجيب محمود كتاب: **النقد المنهجى عند العرب**).
١١- الشعر بين المعرفة والسذاجة، مجلة الثقافة، عدد ١٦ نوفمبر ١٩٤٨، ص - ص١١-١٣.
١٢- الشعر والسذاجة، مجلة الثقافة، عدد ١٤ ديسمبر ١٩٤٨، ص - ص ٢٨ - ٣٠.
١٣- السذاجة فى الشعر الوصفى والرمزى، مجلة الثقافة، عدد ٢١ فبراير ١٩٤٩، ص - ص ٢٩ - ٣١.
١٤- الملاح التائه، مجلة الثقافة، عدد ١٤ نوفمبر ١٩٤٩، ص ٧ (عن على محمود طه).
١٥- الفن القصصى وتجارب الشباب، جريدة الشعب، عدد ٣ أغسطس ١٩٥٦، ص١٢ (أعاد نشرها فى كتابه: **قضايا جديدة فى أدبنا الحديث** ص - ص ٤٢ - ٤٧).
١٦- حديث الأحد: نهر الحياة. جريدة الشعب، عدد ٢٣ سبتمبر ١٩٥٦،ص ١٢ (يتناول مسرحية سارتر "موتى بلاقبور" ويرد على مقال ليحيى هويدى عنها).
١٧- حديث الأحد: نهر الحياة، جريدة الشعب، عدد ٢٣ سبتمبر ١٩٥٦،ص ١٢ (المقال قسمان، أولهما عن مسرحية إيزيس لتوفيق الحكيم، وثانيهما عن الواعية والأسلوب).
١٨- حديث الأحد: نهر الحياة. جريدة الشعب، عدد٩ ديسمبر ١٩٥٦،ص ٨ (يتناول المادية التاريخية والفولكلور والمسرح الشعبى).
١٩- حديث الأحد: نهر الحياة. جريدة الشعب، عدد ٢٣ ديسمبر ١٩٥٦،ص ٨ (عن الأدب والأديب).
٢٠- نهر الحياة: واقعية الأدب فى العالم الاشتراكى، جريدة الشعب، عدد ٣٠ ديسمبر ١٩٥٦.
٢١- نهر الحياة: تلميذى المشاغب، جريدة الشعب، عدد ٧ يناير ١٩٥٧، ص ٨ (عن مسرحيتى "الناس اللى تحت" و"تحت الرماد". أعيد نشره فى المسرح المصرى المعاصر تحت عنوان "تلميذى المشاكس" الناس اللى تحت ص - ص ٨٧ - ٩٠).
٢٢ - نهر الحياة: بين العقاد والعنتيل، جريدة الشعب، عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧، ص ٨ (عن موقف العقاد من الشعر الجديد).
٢٣- نهر الحياة: توفيق الحكيم فى مهب الربح، جريدة الشعب، عدد٣ فبراير ١٩٥٧، ص ٨ (عن عرض مسرحية إيزيس، وقد أعيد نشره فى كتابه مسرح توفيق الحكيم).
٢٤- مشاكل النقد: حق الناقد و حق المؤلف، جريدة الشعب، عدد ١٣ فبراير ١٩٥٧، ص ٨.
٢٥- نهر الحياة: الحكيم بين لويس ومندور. جريدة الشعب. عدد ١٧ فبراير ١٩٥٧، ص ٨ (تعقيب على مقال لويس عوض المنشور بعدد ١٣ فبراير بالجريدة نفسها تحت عنوان "الحكيم فى مهب الرياح"، وقد أعيد نشر مقال مندور فى كتابه "مسرح توفيق الحكيم").
٢٦- مشاكل النقد: الشعر الصافى، جريدة الشعب، عدد ١٩ فبراير ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشره فى قضايا جديدة ص - ص ١٠٦ - ١١٥).

٢٧ـ نهـر الحـياة: الـثقة بالنفس والثقة بالشعب، جريدة الشعب، عدد ٢٤ فبراير ١٩٥٧، ص ٨ (نصف المقال يتناول فيه مسرحية الناس اللى تحت).
٢٨ـ مشاكل النقد، جريدة الشعب، عدد ٢٦ فبراير ١٩٥٧، ص ٨ (يتناول ديوان قصائد فى القنال لكيلانى سند).
٢٩ـ نهر الحياة: الفردية ومذاهب الفكر والأدب، جريدة الشعب، عدد ٣ مارس ١٩٥٧، ص ٨ .
٣٠ـ مشاكل النقد: مع الدكتور لويس عوض، جريدة الشعب، عدد ٥ مارس ١٩٥٧، ص ٨ .
٣١ـ نهـر الحياة: الشهباء ترى فى الأديب مطربا، جريدة الشعب، عدد ١٠ مارس ١٩٥٧، (عن الحياة الأدبية فى حلب).
٣٢ـ مشاكل النقد: الأمثال العامية، جريدة الشعب، عدد ١٢ مارس ١٩٥٧، ص ٨.
٣٣ـ مشـاكل الـنقد: وادى الصـدق أو غاية المعرفة، جريدة الشعب، عدد ١٩ مارس ١٩٥٧، (عن كتاب لعلى الدين حافظ).
٣٤ـ نهر الحياة: أهداف الأدب الهادف، جريدة الشعب، عدد ٢٥ مارس ١٩٥٧، ص ٨.
٣٥ـ مشـاكل الـنقد: هـل يمكـن تخريج أدباء، جريدة الشعب، عدد ٩ أبريل ١٩٥٧، ص ٨ (عن مصادر المسرحية وأهدافها).
٣٦ـ الأدب الرجالى والأدب النسائى، جريدة الشعب، عدد ٤ أبريل ١٩٥٧، ص ٨.
٣٧ـ مشاكل النقد: الأدب الشعبى فى مخالب السياسة، جريدة الشعب، عدد ١٦ أبريل ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشره فى معارك أدبية ص ـ ص ١٩٦ ـ ١٩٨).
٣٨ـ نهر الحياة: الأديب الموهوب وصانع الأدب، جريدة الشعب، عدد ٢٣ أبريل ١٩٥٧، ص ٨ (عن مجموعة "البطل" ليوسف إدريس).
٣٩ـ مشـاكل الـنقد: جمهوريـة فـرحات بـين المسرحية والأقصوصة، جريدة الشعب، عدد ٨ مايو ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشرها فى "قضايا جديدة" ص ـ ص ١٤٠ ـ ١٤٥، وفى "فى المسرح المصرى المعاصر ص ـ ص ١١٦ ـ ١٢٠).
٤٠ـ مشـاكل الـنقد : عـلى محمود طه والتحليق الشعرى، جريدة الشعب، عدد ٢ يونيه ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشره فى قضايا جديدة ص ـ ص ٩٩ ـ ١٠٥).
٤١ـ مشاكل النقد: شعرنا الحديث والعقلية العامة، جريدة الشعب، عدد ٩ يونيه ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشره فى قضايا جديدة ص ـ ص ٧٧ ـ ٨١).
٤٢ـ نهـر الحـياة: أغنـية الرياح الأربع وفن الأوبرا، جريدة الشعب، عدد ١١ يونيه ١٩٥٧، ص٨ (عن قصيدة على محمود طه أغنية الرياح الأربع).
٤٣ـ مشـاكل الـنقد: اللغـة الثالـثة الـتى اخترعها توفيق الحكيم، جريدة الشعب، عدد ٢٥ يونيه ١٩٥٧، ص ٨ (أعـيد نشـرها فى قضايا جديدة ص ـ ص ١٣٣ ـ ١٣٩، وفى مسرح توفيق الحكيم ص ـ ص ١٤١ ـ ١٤٥).
٤٤ـ مـاذا نـريد من الكاتب، جريدة الشعب، عدد ١ يوليو ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشرها فى قضايا جديدة ص ـ ص ١٦ ـ ٢٠).
٤٥ ـ نهر الحياة: المسرح المنوع ومشاكل الحياة، جريدة الشعب، عدد ٧ يوليو ١٩٥٧، ص ٨.
٤٦ـ مشاكل النقد: مسرح باكثير فى معهد التمثيل، جريدة الشعب، عدد ١٦ يوليو ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشرها فى "المسرح المصرى المعاصر" ص ـ ص ١٠٦ ـ ١١٠).
٤٧ـ مشـاكل الـنقد: أوبـرات أبـو شـادى بـين التمثيل والتلحين، جريدة الشعب، عدد ٢٢ يوليو ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشرها فى "المسرح المصرى المعاصر" ص ـ ص ٢٦١ـ ٢٦٥).
٤٨ـ مشاكل النقد: حافظ إبراهيم بين التجديد والتقليد، جريدة الشعب، عدد ٢٨ يوليو ١٩٥٧، ص ٨ .

٤٩ـ المسرح الحديث وسلسلة التطورات السابقة، مجلة المجلة عدد يوليو ١٩٥٧، ص ـ ص ١٠٢ ـ ١١٠ (أعاد نشرها فى كتابة المسرح).

٥٠ ـ المنهج التاريخى فى دراسة الأدب، مجلة المجلة، عدد أغسطس ١٩٥٧، ص ـ ص ٣٣ـ ٤٠ (عرض لكتاب لانسون منهج البحث فى الأدب).

٥١ ـ مشاكل النقد: الألحان الضائعة بين الرومانسية والواقعية، جريدة الشعب، عدد ٤ أغسطس ١٩٥٧، ص ٨ (عن ديوان الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى).

٥٢ـ عنصر التشويق فى المسرح العالمى، جريدة الشعب، عدد ١٣ يوليو ١٩٥٨، ص ٨ (أعيد نشرها فى المسرح المصرى، ص ـ ص٤٦ ـ ٤٨).

٥٣ـ الأدب الإغريقى فى عصر الإسكندرية، جريدة الشعب، عدد ٢٠ يوليو ١٩٥٨، ص ٨.

٥٤ـ الأدب الإغريقى فى عصر الإسكندرية، جريدة الشعب، عدد ٢٧ يوليو ١٩٥٨، ص ٨.

٥٥ـ الأدب الإغريقى فى عصر الإسكندرية (٣)، جريدة الشعب، عدد٣ أغسطس ١٩٥٨، ص ٨.

٥٦ـ التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية، مجلة المجلة، عدد أغسطس ١٩٥٨، ص ـ ص ٩٤ ـ ١٠١.

٥٧ـ مسرحيات شوقى، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٥٨، ص ـ ص ٢٧ ـ ٣٢.

٥٨ـ أدب الشباب بين الأصالة والخطف، مجلة المجلة، عدد ديسمبر ١٩٥٨، ص ـ ص٥٦ ـ ٦٣.

٥٩ـ الشعر العربى: غناؤه وإنشاده ووزنه، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٥٩، ص ـ ص٥ـ١٣ (سبق نشرها فى مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، عدد مايو ١٩٤٣).

٦٠ـ ميخائيل نعيمة والغربال، مجلة المجلة، عدد إبريل ١٩٥٩، ص ـ ص ١٤ ـ ٢٣ (أعاد نشرها فى"النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص ٢٤ ـ ٤٨).

٦١ـ الشيخ حسين المرصفى والوسيلة الأدبية، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٥٩، ص ـ ص٣٥ ـ ٤١ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص ٧ ـ ٢٣).

٦٢ـ عبد الرحمن شكرى ناقدا، مجلة المجلة، عدد يونيه ١٩٥٩، ص ـ ص٤١ ـ ٤٨ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص٤٩ ـ ٧٢).

٦٣ ـ عباس محمود العقاد ناقدا[1]، مجلة المجلة، عدد يوليو ١٩٥٩، ص ـ ص٣٥ ـ ٤٣ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص٧٣ ـ ١٤٧).

٦٤ـ عباس محمود العقاد ناقدا[2]، مجلة المجلة، عدد أغسطس ١٩٥٩، ص ـ ص٢٠ ـ ٢٩ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص٧٣ ـ ١٤٧).

٦٥ـ عباس محمود العقاد ناقدا[3]، مجلة المجلة، عدد سبتمبر ١٩٥٩، ص ـ ص٧ ـ ١٧ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص٧٣ ـ ١٤٧).

٦٦ـ إبراهيم عبد القادر المازنى ناقدا[1]، مجلة المجلة، عدد أكتوبر ١٩٥٩، ص ـ ص٢٣ ـ ٢٥ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص١٤٧ ـ ١٨١).

٦٧ـ إبراهيم عبد القادر المازنى ناقدا[2]، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٥٩، ص ـ ص٤٢ ـ ٤٨ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص١٤٧ ـ ١٨١).

٦٨ـ الشعر العربى المعاصريين التقليد والتجديد، مجلة العربى، عدد مارس ١٩٦٠، (أعيد نشره فى كتاب العربى: آراء حول قديم الشعر وجديدة، أكتوبر ١٩٨٦).

٦٩ـ الفرقة القومية ودلالات الأرقام، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٦٠، ص ـ ص٦٤ ـ ٦٦.

٧٠ـ مذاهب الأدب والفن، مجلة الكاتب، عدد مايو ١٩٦١، ص ـ ص ٤٥ ـ ٥٤.

٧١ ـ النقد الاعتقادى والنقد الحديث، مجلة الكاتب، عدد يونيه ١٩٦١، ص ـ ص ٢٦ ـ ٣٠.

٧٢ـ دفاع عن الكوميديا، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦١، ص ـ ص ٢ ـ ٨.

٧٣ـ النشاط المسرحى فى عامين، مجلة المجلة، عدد يوليو ١٩٦١، ص ـ ص٨٤ ـ ٩٦.

٧٤ ـ المسرح بين المستوى والجمهور، مجلة الكاتب، عدد أكتوبر ١٩٦١، ص ـ ص ١١ ـ ١٦.

٧٥ ـ لويس عوض ناقدا، مجلة المجلة، عدد أكتوبر ١٩٦١، ص ـ ص٢١ ـ ٢٧ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص١٨٢ ـ ٢٠٠).

٧٦ـ النقد وأهميته للأدب والفن، مجلة الكاتب، عدد نوفمبر ١٩٦١، ص ـ ص ١٨ ـ ٢٦.

٧٧ـ قضية الشعر المعاصر: بل الجيد من الجديد كله جديد، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٦١، ص ـ ص ٦٤ ـ ٦٧ (رد على مقال زكى نجيب محمود "ما الجديد فى الشعر الجديد" المنشور بالمجلة ذاتها، عدد أكتوبر ١٩٦١).

٧٨ـ دعاء الكروان بين الواقعية والرومانسية، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٦١، ص ـ ص١٣٥ ـ ١٣٦ (مناقشة لمقال على الراعى عن دعاء الكروان، والمنشور بالمجلة ذاتها، عدد أكتوبر ١٩٦١).

٧٩ ـ المسرحية بين العامية والفصحى، مجلة الكاتب، عدد ديسمبر ١٩٦١، ص ـ ص ٥٧ ـ ٦٣.

٨٠ـ عرض كتاب المسرحية العالمية، تأليف ألاراديس نيكول، ترجمة عثمان نويه، مجلة المجلة، عدد ديسمبر ١٩٦١، ص ـ ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

٨١ـ شعر ناجى وكمال نشأت وقدرة النقد على التمييز بينهما، مجلة الكاتب، عدد يناير ١٩٦٢، ص ـ ٢٥ ـ ٣٢.

٨٢ـ توفيق الحكيم ومسرحنا المعاصر، مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٦٢، ص ـ ص ١٧ ـ ٢١.

٨٣ـ نظرية الفنون الأدبية، مجلة المجلة، عدد فبراير ١٩٦٢، ص ـ ص ٣٨ ـ ٤١.

٨٤ ـ الأصول الفنية فى الملحمة والتراجيديا، مجلة الكاتب، عدد يونيه ١٩٦٢، ص ـ ص ٢٨ ـ ٣٢.

٨٥ ـ أدبنا فى عصر الثورة: اتجاهاته وفنونه، مجلة المجلة، عدد يوليو ١٩٦٢، ص ـ ص ٢٨ ـ ٣٥.

٨٦ـ صعوبة الأدب الجديد، مجلة الكاتب، عدد أغسطس ١٩٦٢، ص ـ ص ٦ ـ ١٠.

٨٧ـ النقد المسرحى بين النص والتنفيذ، مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٦٢، ص ـ ص ٦ ـ ٩.

٨٨ـ عرض كتاب عبد القاهر الجرجانى، تأليف أحمد أحمد بدوى، مجلة المجلة، عدد أكتوبر ١٩٦٢، ص ـ ص ١٢٠ ـ ١٢٢.

٨٩ـ المنفى وأثره فى شوقى وشعره، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٦٢، ص ـ ص ٧ ـ ١٠ (أعيد نشره فى كتاب أعلام الشعر العربى الحديث).

٩٠ـ الزلزال، مسرحية مصطفى محمود، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٦٢، ص ـ ص ١٠٩ ـ ١١٠.

٩١ـ الالتزام ومسئولية الأديب، مجلة الكاتب، عدد ديسمبر ١٩٦٢، ص ـ ص ١٣ـ ١٥.

٩٢ـ المنهج الأيديولوجى فى النقد، مجلة الكاتب، عدد يناير ١٩٦٣، ص ـ ص ١٢ ـ ١٥ (أعاد نشرها فى "النقد والنقاد المعاصرون" ص ـ ص٢١٢ ـ ٢٢٢).

٩٣ ـ أفكار تولستوى الحية لستيفان زفايج، مجلة الكاتب، عدد يناير ١٩٦٣، ص ـ ص٩٦ ـ ٩٩.

٩٤ـ سكة السلامة والموقف الواحد، روزاليوسف، عدد ١ فبراير ١٩٦٥، ص ـ ص٤٨ ـ ٤٩.

٩٥ـ عرض كتاب النقد الأدبى عند اليونان تأليف محم صقر خفاجة، مجلة المجلة، عدد فبراير ١٩٦٣، ص ـ ص ١١٥ ـ ١١٦.

٩٦ـ اللامعقول تمرديائس على الضد والحياة، مجلة الكاتب، عدد مارس ١٩٦٣،ص ـ ص ٣ ـ ٧.

٩٧ـ عرض كتاب مسرح برنادرشو، تأليف على الراعى، مجلة المجلة، عدد أغسطس ١٩٦٣، ص ـ ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

٩٨ـ نقد مجموعة "شافع ونافع" تأليف فتحى رضوان، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٦٣، ص ـ ص ٢٦ـ ٢٩.

١٠٠- الأصول الدرامية وتطورها: تصفية حساب (١)، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٤، ص - ص ٩ - ١٤.

١٠١ - الأصول الدرامية وتطورها: تصفية حساب (٢)، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٤، ص - ص ٩ - ١٤.

١٠٢- الأصول الدرامية وتطورها: تصفية حساب (٣)، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٤، ص - ص ٩ - ١٤.

١٠٣- هاملت السوفيتي، وهاملت المصري، مجلة روزاليوسف، عدد ١٨ يناير ١٩٦٥ ص - ص ٤٦ - ٤٧.

١٠٤- بستان الكرز وموسم بلا تخطيط، مجلة روزاليوسف، عدد ٨ فبراير ١٩٦٥، (أعاد نشرها في "النقد والنقاد المعاصرون" ص - ص٣٢ - ٣٥).

١٠٥- راسكو لينكوف بين الجريمة والعقاب، مجلة روزاليوسف، عدد ٢٢ فبراير ١٩٦٥، ص٥٠.

١٠٦- الجياع على مائدة اللئام، والزوج الذى يتحول إلى صرصار، مجلة روزاليوسف، عدد ١٥ مارس ١٩٦٥، ص - ص٥٦ - ٥٧ (أعيد نشره في كتاب "مسرح توفيق الحكيم").

١٠٧ - سارتر حر بلا ندم، مجلة روزاليوسف، عدد ٢٢ مارس ١٩٦٥، ص ٤٨، (عن مسرحية الذباب، أعيد نشره في "المسرح العالمي" ص - ص ١٧٢ - ١٧٦).

١٠٨- بلدتنا بين الوصف القصصي والتركيز الدرامي، مجلة روزاليوسف، عدد ٢٩ مارس ١٩٦٥، ص - ص٥٢ - ٥٣ (عن مسرحية ثورتون وايلد بلدتنا).

١٠٩ - هل تحتضر الإنسانية المعاصرة، مجلة روزاليوسف، عدد ٧ إبريل ١٩٦٥، ص - ص٤٨ - ٤٩ (عن مسرحية "الملك يموت" ليوجين يونسكو أعيد نشرها في "المسرح العالمي" ص - ص ١٦١ - ١٦٤).

١١٠- بين الفصحى والعامية في التعبير الأدبي، مجلة حوار، عدد مارس - إبريل ١٩٦٥، ص - ص٤٦ - ٤٩.

١١١- بين القومي والعالمي، مجلة روزاليوسف، عدد ٣ مايو ١٩٦٥، ص - ص٤٨ - ٤٩.

١١٢ - المثقفون وأزمات الضمير في مرآة المسرح، مجلة روزاليوسف، عدد ٢٤ مايو ١٩٦٥، ص - ص٤٨ - ٤٩.

ثانيا : مقالات في الثقافة والمجتمع والتاريخ:

١ - في الميزان الجديد: محمد على الكبير، مجلة الثقافة، عدد ١٢ ديسمبر ١٩٤٤، ص - ص ٢٠ - ٢١ (عرض لكتاب محمد شفيق غربال).

٢ - في الميزان الجديد: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، مجلة الثقافة، عدد ١٩ ديسمبر ١٩٤٤، ص - ص ٣٧ - ٣٩ (عرض لكتاب مصطفى عبد الرازق).

٣- صفات المؤرخ، مجلة الثقافة، عدد ٩ يناير ١٩٤٥، ص - ص ١٥ - ١٨.

٤- توسيديد يصف الطاعون في أثينا القديمة، مجلة الكتاب، عدد نوفمبر ١٩٤٧، ص - ص١٧١٢ - ١٧١٨.

٥- حديث الأحد : نهر الحياة، جريدة الشعب، عدد ١٦ ديسمبر ١٩٥٦، ص ٨ (عن رحلته مع وفد الأدباء المصريين إلى الاتحاد السوفيتي).

٦ - موسييف في ملتقى التيارات، جريدة الشعب، عدد ١٠ فبراير ١٩٥٧، ص ٨ (عن فرقة البالية الشعبي الروسي).

٧ ـ مشاكل النقد: بداية لا نهاية، جريدة الشعب، عدد ٢٦ مارس، ١٩٥٧،ص ٨، (عن عرض أوبريت يا ليل يا عين).
٨ ـ نهر الحياة: القومية والفن العالمى، جريدة الشعب، عدد ٣١ مارس ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشرها فى "معارك أدبية" ص١٠).
٩ـ مشاكل النقد: تشجيع الفنون فى مشروع التخطيط القومى، جريدة الشعب، عدد ١٣ إبريل ١٩٥٧، ص ٨.
١٠ـ نهر الحياة: اللغة والجنس، جريدة الشعب، عدد ٢٨ إبريل ١٩٥٧، ص ٨ (أعيد نشرها فى "معارك أدبية" ص ـ ص ٢٩٤ ـ ٢٩٨).
١١ـ مشاكل النقد: الروح القومية والفن الحضارى، جريدة الشعب، عدد ٦ مايو ١٩٥٧، ص ٨.
١٢ـ نهر الحياة: عود إلى اللغة والجنس، جريدة الشعب، عدد ٢٣ يونيه ١٩٥٧، ص ٨.
١٣ـ نهر الحياة: البعد الرابع فى فن التصوير، جريدة الشعب، عدد ١٨ أغسطس ١٩٥٧، ص ٨.
١٤ـ نهر الحياة: تاريخ الحضارة المصرية، جريدة الشعب، عدد ٢٦ أغسطس ١٩٥٧، ص ٨.
١٥ـ حافظ إبراهيم فى مهرجان ذكراه، مجلة المجلة، عدد سبتمبر ١٩٥٧، ص ـ ص ١٢١ ـ ١٢٥.
١٦ـ مؤتمر أدباء العرب، مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٥٨، ص ـ ص ١٦ ـ ٢٣.
١٧ـ مسئولية الفنون والآداب عن انحراف الشباب، مجلة المجلة، عدد فبراير ١٩٥٨، ص ـ ص ١٠٤ ـ ١١٠.
١٨ـ التعليم والثقافة فى الاتحاد السوفيتى، مجلة المجلة، عدد يونيه ١٩٥٨، ص ـ ص٤٥ ـ ٥١.
١٩ـ التخطيط الثقافى، جريدة الشعب، عدد ٦ يوليو ١٩٥٨، ص٨ (أعيد نشره فى "معارك أدبية" ص ـ ص ٢٣٦ ـ ٢٤٠).
٢٠ـ مهرجان مطران، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٥٩، ص ـ ص١٢٣ ـ ١٢٦.
٢١ـ "عرض ونقد" كتاب الحرية والكرامة الإنسانية لمحمد زكى عبد القادر، مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٦٠، ص ـ ص١٠٩ ـ ١١١.
٢٢ـ "عرض" الجحيم لدانتى، ترجمة حسن عثمان، المجلة عدد يوليو ١٩٦٠، ص ـ ص ١١٥ ـ ١١٧ (أعيد نشرها فى "معارك نقدية".
٢٣ـ الموسم الثقافى القادم، مجلة المجلة، عدد نوفمبر ١٩٦٠، ص ـ ص ١١٥ ـ ١١٧.
٢٤ـ إحياء التراث وسلسلة الأعلام، مجلة المجلة، عدد أغسطس ١٩٦١، ص ـ ص٢٤ ـ ٣٣.
٢٥ـ عرض كتاب "دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية" تأليف جورج برناردشو، مجلة المجلة، عدد أكتوبر ١٩٦١، ص ـ ص ١٢١ ـ ١٢٢.
٢٦ـ عرض كتاب ابن خلدون، تأليف ساطع الحصرى، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٦٢، ص ـ ص١٢٥ ـ ١٢٦.
٢٧ـ الحزب والثقافة وازدواج اللغة، روزاليوسف، عدد ٢١ ديسمبر ١٩٦٤، ص ـ ص ٣٠ ـ ٣١ (قضايا تونسية).
٢٨ـ معاركنا الأدبية، روزاليوسف، عدد ١١ يناير ١٩٦٥، ص ـ ص٤٨ ـ ٤٩.

ثالثا: المقالات السياسية:

[ملحوظة: المقالات من ١ إلى ٤٧ منشورة بمجلة الثقافة (١٩٤٩) فى باب العالم يسير أسبوعا بعد أسبوع، وقد اكتفينا بإثبات عنوان الباب فى المقالتين الأوليتين فقط).
١ـ العالم يسير أسبوعا بعد أسبوع: اتجاه قومى، قضية فلسطين، مفاوضات الأرصدة، مجلة الثقافة، عدد ١٠ يناير ١٩٤٩، ص ـ ص ٣ ـ٥.

٢- العالم يسير أسبوعا بعد أسبوع: حديث الائتلاف، بين المعسكرين، فى المحيط الدولى، مجلة الثقافة، عدد ٧ يناير ١٩٤٩، ص - ص٣ -٤.

٣- حصن العدالة، الضريبة التصاعدية، ظاهرة انتخابية، مجلة الثقافة، عدد ١٠ يناير ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

٤- فشل هيئة الأمم المتحدة، الاتحادات والمشروعات، مؤتمر نيودلهى والاتحاد الآسيوى، مجلة الثقافة، عدد ٣١ يناير ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

٥- تقارير ديوان المحاسبة، الإنشاء والتعمير، الوزارة بين السياسة الداخلية والخارجية، مجلة الثقافة، عدد ٧ فبراير ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٦.

٦- الدولة والبنك، اختلاس أموال الدولة. مفاوضات الأرصدة، السياسة والمال، مجلة الثقافة، عدد ١٤ فبراير ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

٧- الانتخابات القادمة، أهمية هذه الانتخابات، الحلقة المتصلة، مجلة الثقافة، عدد ٢١ فبراير ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

٨- الهدنة الدائمة، مشكلة الشرق الأوسط، مشكلة السودان، مجلة الثقافة، عدد ٧ مارس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

٩- حلف الأطلنطى، من الأطلنطى إلى البحر الأبيض، هل تتغير السياسة الروسية، مصير العالم، مجلة الثقافة، عدد ١٤ مارس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١٠- بين مصر وانجلترا، اندروزفى السودان، المساعدة الأمريكية، الحياد أم التحالف، مجلة الثقافة، عدد ٢١ مارس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١١- دورة هيئة الأمم، معاهدات الإقامة، الدعاية فى الداخل والخارج، مجلة الثقافة، عدد ٢٨ مارس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١٢- تقرير البنك الأهلى، الحكومة وأزمة المساكن، مجلة الثقافة، عدد ٤ إبريل ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٦.

١٣- الانقلاب السورى، مصير المستعمرات الإيطالية، مزاعم السودنة، مجلة الثقافة، عدد ١١ إبريل ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١٤- اسرائيل وهيئة الأمم، سوريا ومصيرها، عودة إلى المرأة والبرلما، مجلة الثقافة، عدد ١٨ إبريل ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١٥- مصر والمستعمرات الإيطالية، المجاعة فى السودان، مجلة الثقافة، عدد ٢٥ إبريل ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١٦- تعثر مشكلة المستعمرات الإيطالية، تطورات سوريا الأخيرة، مجلة الثقافة، عدد ٢ مايو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.

١٧- الأحكام العرفية، اسرائيل وهيئة الأمم، بريطانيا والمستعمرات الإيطالية، المجاعة فى السودان، مجلة الثقافة، عدد ٩ مايو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١٨- اتفاق انجلترا وإيطاليا، اسرائيل وانضمامها لهيئة الأمم، درستوريون، مجلة الثقافة، عدد ١٦ مايو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

١٩- المستعمرات الإيطالية ومصيرها، محادثات لوزان، مؤتمر باريس، مجلة الثقافة، عدد ٢٣ مايو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

٢٠- دورة هيئة الأمم، النشاط السياسى، الشعوب العربية وحكوماتها، مجلة الثقافة، عدد ٣٠ مايو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.

٢١- إمارة السنوسى، الجيش والإصلاح، خطر الصهيونية، مجلة الثقافة، عدد ٦ يونيه ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٢٢- محميات جديدة، مشكلة اللاجئين، مؤتمر باريس، مجلة الثقافة، عدد ١٣ يونيه ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.
٢٣- حلف الشرق الأوسط، الجلاء عن مصر، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ يونيه ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.
٢٤- الأزمة الاقتصادية تفتيش السفن، مؤتمر الطلبة، مؤتمر باريس، مجلة الثقافة، عدد ٢٧ يونيه ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.
٢٥- السودان والجنسية المصرية، مؤتمر ٢٦ يوليو، خلافات الدول العربية، مجلة الثقافة، عدد ٤ يوليو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٢٦- تخفيض الاسترلينى وتأثيره فى مصر، مصر والخلافات العربية، مناطق النفوذ الاستعمارية، مجلة الثقافة، عدد ١١ يوليو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٢٧- لندن والبلاد العربية، مصر وانجلترا، مجلة الثقافة، عدد ١٨ يوليو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٢٨- اتفاقية قناة السويس، مؤتمر لندن، مجلة الثقافة، عدد ٢٥ يوليو ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٢٩- الضمانات والنظم، مجلة الثقافة، عدد ١ أغسطس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٣٠- التغيير الوزارى، موجة من الاستبشار، الأحكام العرفية، المعركة الانتخابية، موعد الانتخابات، مجلة الثقافة، عدد ٨ أغسطس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤، ١٢.
٣١- مشاكل الانتخابات، مجلة الثقافة، عدد ٥ أغسطس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٣٢- الانقلاب السورى الجديد، الموقف الداخلى، مجلة الثقافة، عدد ٢٢ أغسطس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٣٣- بوادر الوحدة العربية، الدولار والاسترلينى، الوزارة المصرية والمفاوضات، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ أغسطس ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٣٤- حديث المفاوضات، الحكومة والصحافة، موقف المضطرب، مجلة الثقافة، عدد ٥ سبتمبر ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٣٥- الإعداد للانتخابات، مشكلة اللجنة الصحية الإقليمية، الميثاق الوطنى، مصر وانجلترا، مجلة الثقافة، عدد ١٢ سبتمبر١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.
٣٦- مشكلة اللاجئين، اعتداء انجلترا على اليمن، إيطاليا واستقلال طرابلس، مصر وسوريا، مجلة الثقافة، عدد ١٩ سبتمبر١٩٤٩، ص - ص ٣ -٥.
٣٧- خفض الجنيه المصرى، اجتماع هيئة الأمم، مجلة الثقافة، عدد ٢٦ سبتمبر١٩٤٩، ص - ص٣-٤.
٣٨- زوبعة داخلية، إلغاء المحاكم المختلطة، مجلة الثقافة، عدد ٣ أكتوبر١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٣٩- قضية ليبيا وحقوق مصر، مجلة الثقافة، عدد ١٠ أكتوبر ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٤٠- الجامعة العربية واتحاد سوريا مع العراق، مركز السودان الدولى، مجلة الثقافة، عدد ١٧ أكتوبر١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٤١- توحيد القضاء، إلغاء الأحكام العرفية، المعركة الانتخابية، اجتماع الجامعة العربية، مجلة الثقافة، عدد ٢٤ أكتوبر ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٤٢- الضمان الجماعى، المعركة الانتخابية، مجلة الثقافة، عدد ٣١ أكتوبر ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٤٣- تغيير الوزارة، معنى التغيير، النتائج المنتظرة، تجربة الائتلاف، مصير الوطن، مجلة الثقافة، عدد ٧ نوفمبر ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.
٤٤- حل مجلس، تقسيم الدوائر، جداول الناخبين، الأحكام العرفية، مجلة الثقافة، عدد ١٤ نوفمبر ١٩٤٩، ص - ص ٣ -٤.

٤٥ـ الضمان الجماعى، معركة الانتخابات، مجلة الثقافة، عدد٢١ نوفمبر ١٩٤٩،ص ـ ص ٣ ـ٤.
٤٦ـ الانجليز ومشكلة الجلاء، الأرصدة الاسترلينية. مجلة الثقافة. عدد ٢٨ نوفمبر ١٩٤٩، ص ـ ص ٣ ـ٤.
٤٧ـ حول تصريح المسترشنويل، مصير المستعمرات الإيطالية، القدس بين إسرائيل والتدويل، مجلة الثقافة، عدد ١٩ ديمسبر ١٩٤٩، ص ـ ص ٣ ـ٤.
٤٨ـ نهـر الحـياة: مسـكين أرسطو، جريدة الشعب، عدد ٢ أكتوبر ١٩٥٦، ص ١٢ (حول موقف الدول الغربية من أزمة السويس).
٤٩ـ معتقل جواد والمقاومة الشعبية، جريدة الشعب، عدد ١٤ يناير ١٩٥٧، ص ٨.
٥٠ـ نهـر الحـياة: الجنـيه السـياحى، جـريدة الشـعب، عـدد ١٧ مـارس ١٩٥٧، ص ٨ (عـن السياحة).
٥١ـ نهـر الحـياة: مـن وحـى الطمـاطم، جـريدة الشـعب، عـدد ٧ إبريل ١٩٥٧، ص ٨ (يتناول موضوعات اقتصادية).
٥٢ـ نهر الحياة: المعركة الانتخابية وفلسفة الثورة، جريدة الشعب، عدد ٦ مايو ١٩٥٧، ص ٨.
٥٣ـ نهر الحياة: الوعى القومى، جريدة الشعب، عدد ١٢ مايو ١٩٥٧، ص ٨.
٥٤ـ نهر الحياة : صحف النمسا تحارب البرنامج الثقافى، جريدة الشعب، عدد ٢٠ مايو ١٩٥٧،ص ٨.
٥٥ـ نهـر الحياة : خواطر وملاحظات من شاطئ المعركة، جريدة الشعب، عدد ٢٦ مايو ١٩٥٧، ص ٨ (عن الانتخابات).
٥٦ـ نهر الحياة :أزمة مكان أم أزمة عدالة. جريدة الشعب، عدد ١٦ يونيه ١٩٥٧، ص ٨.
٥٧ـ نهر الحياة : مؤتمر الحقيقة والحرية، جريدة الشعب، عدد ١٢ أغسطس ١٩٥٧، ص ٨.
٥٨ـ مؤتمـر الشـعوب ، جـريدة الشـعب، عدد ٧ أغسطس ١٩٥٨، ص ٨ (عن مؤتمر نزع السلاح الذى عقد باستوكهولهم).
٥٩ـ وثـيقة حقـوق الإنسـان: نظـرات فى تاريخـها وفلسفتها وفاعليتها، مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٥٩، ص ـ ص١١٤ ـ ١١٨.
٦٠ـ ثورتنا الاجتماعية، مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٦١، ص ـ ص ١١ ـ ١٦.
٦١ـ مؤتمر الكتاب: ملاحظات وخواطر. مجلة الكاتب، عدد إبريل ١٩٦٢، ص ـ ص ١٧ ـ ٢٢.
٦٢ـ الاشتراكية راية تجمع، مجلة الكاتب، عدد مارس ١٩٦٢، ص ـ ص ٢٧ ـ ٣١.
٦٣ـ الجزائر واليمن قاعدتان جديدتان لمعركة التحرير العربى، مجلة الكاتب، عدد نوفمبر ١٩٦٢، ص ـ ص ٤ ـ ٦.
٦٤ـ الاشتراكية .. الحل الوحيد، مجلة الكاتب، عدد مايو ١٩٦٣، ص ـ ص ٤ ـ ٨.
٦٥ ـ بطولات اليمن فى الأدب والفن، مجلة الكاتب، عدد يونيه ١٩٦٣، ص ـ ص ٤ ـ ٧.
٦٦ـ ثورة ١٩١٩ ومذكرات سعد زغلول، مجلة الكاتب، عدد أكتوبر ١٩٦٣، ص ـص ٤ ـ ٧.
٦٧ـ تاريخنا القومى وإعادة كتابته، مجلة الثقافة، عدد ٢٢ أكتوبر ١٩٦٣، ص ـ ص ٥ ـ ٦.
٦٨ ـ هزيمة ساحقة للصهيونية فى أمريكا، مجلة الكاتب. عدد ديسمبر ١٩٦٣، ص ـ ص٤ ـ ٧.
٦٩ـ لماذا اشتغلت بالسياسة، روزاليوسف، عدد ١٤ ديسمبر ١٩٦٤، ص ـ ص٢٨ ـ ٢٩.
٧٠ـ الاشتراكية والتفسير المادى للحياة، مجلة الثقافة، عدد ٩ مارس ١٩٦٥، ص ـ ص١٦ ـ١٧.

الهوامش:

(١) انظر كامل زهيرى: آراء ومواقف فى الاشتراكية والديمقراطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.

ـ مصطفى عبد الغنى: المثقفون وعبد الناصر، دار سعاد الصباح، القاهرة ـ الكويت، ١٩٩٣.

ـ اسماعيل زين الدين: الطليعة الوفدية والحركة الوطنية (١٩٤٥-١٩٥٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

الأسعار فى البلاد العربية :
الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٢٠ درهما - سلطنة عمان ٣ ريالات - العراق ديناران - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين ديناران - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريالا - الأردن ديناران - قطر ١٥ ريالا - غزة / القدس دولار واحد - تونس ٥ دينارات - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيها - الجزائر ١٥ دينارا - ليبيا ديناران - دبى / أبو ظبى ٣٠ درهما .

● **الاشتراكات من الداخل :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠جنيها + مصاريف البريد ٦ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد - ٣٠ دولارا للهيئات- مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦دولارًا)

السعر : خمسة جنيهات .
ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ - ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩ - ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ - ٥٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: fossoul2002 @ yahoo. com



رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٠/٦١٠٠



الهيئة المصرية العامة للكتاب

خمسة جنيهات